

د. أنور عبد الحميد الموسى
البلاغة العربية
والتحليل النفسي
دار النهضة العربية



البلاغة العربية والتحليل النفسي

البلاغة العربية والتحليل النفسي

الدكتور أنور عبد الحميد الموسى



دار النهضة العربية





دار النهضة العربية
بيروت - لبنان
منشورات: دار النهضة العربية
بيروت - شارع الجامعة العربية - مقابل كلية طب الأسنا
بناية إسكندراني # ٣ - الطابق الأرضي والأول

رقم الكتاب	:17228
اسم الكتاب	:البلاغة العربية والتحليل النفسي
المؤلف	:د.انور الموسى
الموضوع	:لغة وأدب
رقم الطبعة	:الأولى
سنة الطبع	:2016م. 1434هـ
القياس	:17 × 24
عدد الصفحات	:252

تلفون : 854161 - 1 - 961 +
فاكس : 833270 - 1 - 961 +
ص ب : 0749 - 11 رياض الصلح
بيروت 072060 11 - لبنان
بريد الكتروني: e-mail: darnahda@gmail.com

ISBN 978-614-442- 521-3

المقدمة

"البلاغة العربية والتحليل النفسي"؛ عنوان يلخص قضايا مهمة تحتاج إليها المكتبة العربية...آية ذلك، أن هذا الكتاب، يجمع ما بين علوم البلاغة من جهة، وتحليلها النفسي من جهة أخرى... من دون إهمال الجوانب التطبيقية، ولا سيما التحليل النفسي للمظاهر البيانية والبديعية...

والواقع أن هذا الكتاب، يحاول سد فجوة مهمة في ميدان البلاغة والنقد والمنهجية... ولا سيما أنه يساعد الدارسين على اتباع منهج حديث متماسك في دراسة البلاغة العربية...

ولذا، جاء هذا الكتاب ليلبي حاجات الطلاب والدارسين في الجامعات العربية والعالمية والدارسين والنقاد عموما؛ ولا سيما أنه يتناول قضايا جوهرية تتعلق بالتحليل النفسي للمظاهر البلاغية العربية من الناحيتين النظرية والتطبيقية، مقدما اتجاهات ومناهج ودراسات جمة...

والواقع أن الأدب بما فيه من مظاهر بلاغية أصلح الميادين الفكرية لإظهار العلاقة الوثيقة بينه وبين علم النفس؛ لأنه نتاج اللاشعور قبل أن يكون حصيلة الوعي والإدراك. سئل رائد التحليل النفسي فرويد عن الأساتذة الذين أثروا في تكوينه؛ فكان جوابه إشارة من يده نحو مكتبته؛ حيث اصطفت روائع الكتب العالمية. والحق أن الأعلام الذين ورد ذكرهم في كتاباته، دليل واضح على سعة مطالعاته الأدبية، وإفادته من تراث البشرية. فجواب فرويد السابق، دليل على الصلة الوثيقة بين الآداب والفنون من جهة، وعلم النفس من جهة أخرى؛ نظرا إلى أن الشعراء هم "علماء النفس الأوائل الذين سهلوا لمن جاء بعدهم من علماء العصور الحديثة، اكتشاف أقانيم النفس العميقة..."؛ ولذا، رأينا فرويد يشيد بأولئك العارفين الضليعين بالنفس الإنسانية الذين اعتدنا تكريمهم "باسم الشعراء"...

واستطاع فرويد أن يثبت من خلال "غراديفا" أن الأحلام التي يخترعها الكاتب، تخضع للتفسير نفسه الذي تخضع له الأحلام الحقيقية؛ فالأحلام المتخيلة هي أيضا وسيلة اللاشعور لتحقيق ذاته على صعيد الشعور..

ففي نظر فرويد، تسقط مسرحيات القدامى عقدا ومآزم جمة، وتجسد موضوعات طالما استوطنت مخيلة البشرية؛ وقد أبدى فرويد بشأن هاملت بعض الآراء التي فتحت أمام تلميذه جونز آفاقا واسعة لتحليل شكسبير بأسلوب جديد يوضح للمرة الأولى حوافز الكاتب الحقيقية لتأليف هذه المسرحية...

والحق أن هذا الكتاب يتناول تلك القضايا... ناهيك عن أنه يتجاور الطرح النظري لعلوم البلاغة العربية... ليعرض أيضا نماذج تحليلية تفيد الباحثين والدارسين والقراء...

فصحيح أن هناك بعض الدارسين العرب أشاروا إلى وجود تلك العلاقة بين البلاغة وعلم النفس... إلا أنهم لم يتوسعوا أو يتعمقوا بهذا الموضوع... ولعل أول من عني بالملاحظة النفسية في الأدب العربي القديم أمين الخولي، حين نشر بحثا بعنوان: "البلاغة وعلم النفس"[1]، ومحمد خلق الله في "نظرية عبد القاهر الجرجاني في أسرار البلاغة".. وفي العام 1984، صدر عن المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر قي بيروت، كتاب لمجيد عبد الحميد ناجي، بعنوان: "الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية"، وهو أطروحة دكتوراه، حاول فيها المؤلف أن يدرس منهجيا ارتباط الأساليب البلاغية عند العرب بالحوافز النفسية...

فالمجال الذي انفرد به أمين الخولي، هو دراسة العلاقة بين علم النفس والبلاغة، واعتمد على هذه العلاقة في معالجة مسألة "إعجاز القرآن" التي تحتاج، في تصوّره، إلى أن تُدرس في ضوء السّياق النفسي أو المعرفة النفسية؛ فالفهم الصحيح للقرآن الكريم، لا يقوم في نظره، إلا على إدراك ما استخدمه من ظواهر فنية بلاغية بوساطة القواعد النفسية؛ فكلّ ما فيه من إيجازٍ وإطنابٍ وتوكيدٍ، وإشارةٍ، وإجمالٍ، وتفصيلٍ، وتكرارٍ، وإطالةٍ، وترتيبٍ، ومناسبةٍ... لا يعلّل إلا بالفهم النفسي وحده[2].

ويلاحظ أن الخولي لم يتعمق بتلك القضايا... ولا سيما تحليل الظواهر البلاغية تحليلا نفسيا... ولذا، يحاول هذا الكتاب ردم تلك الفجوة من خلال عرضه علاقة علم النفس بالأدب، وعملية التطهير واتجاهات المنهج التحليلي النفسي، ومفاهيم نفسية ضرورية لدراسة البلاغة العربية... قبل الكلام على البلاغة والفصاحة والتطرق إلى علوم البلاغة العربية؛ أعني البيان والبديع وعلم المعاني... ناهيك عن المباحث الرئيسة لتلك العلوم... فضلا عن نماذج محللة للأوجه البلاغية عند الشعراء والأدباء...

وبناء على ما سبق، وزعت مواد الكتاب على خمسة فصول بعد المقدمة والتمهيد الذي يتناول نشأة البلاغة العربية وتطورها:

---

1 ـ أمين الخولي، البلاغة وعلم النفس، مجلة كلية الآداب بجامعة القاهرة، 1939، مج 4، ج2، ص135 - 168

2 ـ أمين الخولي، مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب، ص 203- و 230.

- الفصل الأول، بعنوان: التحليل النفسي وعلاقته بالبلاغة والأدب، ويتناول قضايا تحليلية نفسية... كأسس التحليل النفسي للأدب واتجاهاته ومفاهيمه...
- الفصل الثاني: يتناول مفهومي الفصاحة والبلاغة، والبحث البلاغي...، متطرقا إلى فصاحة الكلمة والكلام والمتكلم...فضلا عن شرح مفهوم البلاغة لغة واصطلاحا... ناهيك عن نشوء البحث البلاغي وتطوره؛ ولا سيما عند رواد البلاغة...
- الفصل الثالث: يتطرق إلى علم البيان وتعريفه ومباحثه؛ كالتشبيه والاستعارة والكناية والمجاز... فضلا عن التحليل النفسي لتلك الفنون، من خلال عرض نماذج من دراسات هادفة...
- الفصل الرابع: يتناول علم البديع وعلاقته بالتحليل النفسي، ومفاهيمه، والمحسنات اللفظية والمعنوية... عارضا لنماذج تطبيقية في التحليل النفسي للمظاهر البديعية...
- الفصل الخامس يعرض مباحث مهمة في علم المعاني؛ كالمسند والمسند إليه ومباحثهما... والجمل الإنشائية والخبرية والتعريف، والتنكير والحدف والذكر وجمالياته...ودلالاته النفسية...
- الخاتمة: توجز ما توصل إليه الكتاب من نتائج، فضلا عن بعض التوصيات...

وبعد، يشكل هذا الكتاب محاولة متواضعة لدراسة البلاغة العربية وفاق منهج حديث يدخل الدراسات العربية في العمق... وهي خطوة تحتاج إلى محاولات أخرى من الدارسين والباحثين العرب...

تمهيد

في نشأة البلاغة وتطورها

تملك العربي في العصر الجاهلي ناصية القول... فالأدب الذي تركه يشهد له بعلو المكانة في عالم الفصاحة والبلاغة.. فالكهان مثلا كانوا يلتزمون السجع في أدائهم للتأثير في النفوس: "والأرض والسماء، والعقاب، الصقعاء، واقعة ببقعاء..."

وانصرف كثير من الشعراء إلى تجويد أشعارهم حولا كاملا أحيانا... فشبهت الأشعار ببرود العصب والحلل والمعاطف والديباج والوشي وأشباه ذلك...[1] ووصفت القصائد بالحوليات والمقلدات والمنقحات والمحكمات والمذهبات... ولقب الشعراء آنئذ بالمهلل والمرقش والمحبر والمثقب والنابغة والكيس والأفوه... ما يدل على تذوقهم الأدب...

وفي هذا العصر، عرف العرب بالفصاحة والبلاغة وحسن البيان، وقد بلغوا درجة رفيعة من البلاغة والبيان، وصوّر القرآن ذلك في آيات عديدة، ووضح شدة قوتهم في الجدال والحجاج ...

ومن أكبر الدلائل على أنهم بلغوا في البلاغة درجة عالية رفيعة، أن معجزة الرسول (ص) وحجته الدالة على نبوته القرآن؛ حيث دعاهم إلى معارضته، وتحداهم بأن يأتوا بمثل بلاغته الباهرة ، وهي بلا شك دعوة تدل بوضوح على تمكنهم... ورسوخ قدمهم في البلاغة والبيان، وعلى بصرهم بتمييز أقدار المعاني والألفاظ، وتبيين ما يجري فيها من جودة الإفهام وبلاغة التعبير .

وقد وصف الجاحظ العرب بالبلاغة والفصاحة وقدرتهم على القول، فيقول: "والكلام كلامهم وهو سيد عملهم، قد فاض به بيانهم، وجاش به صدورهم"...

وقد حفلت كتب الأدب كالأغاني لأبي الفرج الأصفهاني والشعر والشعراء لابن قتيبة والموشح في مآخذ العلماء على الشعراء للمزرباني بنماذج عديدة من النقد الجاهلي الذي كان يدور في أسواقهم المعروفة في الجاهلية كعكاظ، من ذلك أن النابغة كانت تُضرب

1 ـ الجاحظ، البيان والتبيين، تحق. هارون، ط2، ج1، ص 222، 290

له قبة حمراء في سوق عكاظ، فتأتيه الشعراء تعرض عليه أشعارها، فيقول فيها كلمته، فتسير في الناس لا يستطيع أحد أن ينقضها. من ذلك قصته المشهورة في تفضيل الأعشى على حسان بن ثابت، وتفضيل الخنساء على بنات جنسها، فثار لذلك حسان وقال له: أنا والله أشعر منك ومنها، فقال له النابغة: حيث تقول ماذا؟ قال حيث أقوله :

لنا الجفنات الغر يلمعن بالضحـــــــى وأسيافنا يقطرن من نجدة دمـــــــــا

ولدنـــــــــا بني العنقاء وابني محرّق فأكرم بنا خالا وأكرم بنا ابنمـــــــــا

فقال له النابغة: إنك لشاعر لو أنك قللت عدد جفانك وسيوفك، وقلت يلمعن في الضحى، ولو قلت يبرقن لكان أبلغ في المديح؛ لأن الضيف بالليل أكثر طروقاً، وقلت يقطرن من نجدة دما، فدللت على قلة القتل، ولو قلت يجرين لكان أكثر لانصباب الدم، وفخرت بمن ولدت، ولم تفخر بمن ولدك ، فقام حسان منكسراً .

ومن ذلك أيضاً قصة طرفة بن العبد وهو صبي عندما سمع المتلمس ينشد قوله .

وقد أتناسى الهم عند احتضاره بناج عليه الصيعرية مكدم

الصيعرية سمة تكون في عنق الناقة لا في عنق الجمل، فقال طرفة: استنوق الجمل، فضحك الناس وسارت مثلاً...

ولا يخفى أن هذه الملاحظات النقدية كانت تعتمد على الذوق، فهي نقد ذاتي لا يقوم على التعليل والتفصيل، وبمرور الزمن ذكر العلماء لهذه الأحكام والملاحظات النقدية تعليلات تقوم على أسس بيانية، وتحول هذا النقد إلى نقد بياني ينظر إلى المعاني والألفاظ على أيدي البلاغيين...

وهكذا، كان العرب في الجاهلية يسوقون ملاحظات تعد أصل الملاحظات البيانية والبلاغية... وكانوا يعتنون بتنقيح أشعارهم بأوجه البيان والبديع... تلك الأشعار التي تزخر بدلالات نفسية جمة، لم يلتفت إليها غالبية الدارسين...

- **البلاغة في صدر الإسلام**

في هذا العصر، أخذت الملاحظات البلاغية تنمو بفضل ما نهج القرآن والرسول من طرق الفصاحة والبلاغة...

فالقرآن نفسه حجة بلاغية، ووجه من وجوه التحدي... فرغبة علماء العربية في تفهم القرآن، دفعتهم إلى البحث في بلاغته...

وفي أحاديث الرسول عناية بتخير اللفظ... فضلا عن أن الخلفاء الراشدين كانوا يستضيئون في خطابتهم بخطب الرسول... ويروى أن أبا بكر عرض لرجل معه ثوب فقال له: أتبيع الثوب؟ فأجابه: لا، عافاك الله، وتأذى أبو بكر مما يوهمه ظاهر اللفظ، فقال له: لقد علمتم لو كنتم تعلمون، قل: لا وعافاك الله...

فضلا عن أن فن الخطابة ومظاهره الإيقاعية وأهدافه الجمالية والتأثرية... كلها عوامل أغنت ميادين البلاغة... فظهرت الدعوة إلى الإيجاز والنهي عن التكلف...

- **البلاغة في العصرين الأموي والعباسي**

في العصر الأموي، كثرت الملاحظات البيانية... وازدهرت الخطابة، فبرع فيها الحجاج وزياد بن أبيه...

وازدهر الشعر في سوقي المربد بالبصرة والكناسة بالبصرة... ومجالس الخلفاء والولاة...

وكثرت في هذا العصر الملاحظات النقدية... وكانت لذلك بواعث كثيرة؛ منها تحضر العرب واستقرارهم في المدن والأمصار، وازدهار العلوم ورقيها، ما أدى إلى رقي الحياة العقلية... فأخذ المسلمون يتجادلون في جميع شؤونهم السياسية والعقدية... فكان هناك الخوارج والشيعة والزبيريون والأمويون، والمرجئة والقدرية والمعتزلة، فكان طبيعياً أن ينمو النظر في بلاغة الكلام، وأن تكثر الملاحظات البيانية المتصلة بالكلام، ليس في مجال الخطابة والخطباء فحسب ، بل في مجال الشعر والشعراء أيضا... نظرا إلى تعلق الشعراء بالمديح وتنافسهم...

وفي هذا العصر نشطت حركة النقد، سواء في مجال مجالس الخلفاء والولاة، أو في الأندية الأدبية كسوق المربد في البصرة وسوق الكناسة في الكوفة؛ حيث كان الشعراء يجتمعون في هذه الأسواق لينشدوا الناس خير ما صاغوه من الشعر؛ من ذلك ما يقال إن ذا الرمة كان ينشد بسوق الكناسة في الكوفة إحدى قصائده، فلما وصل إلى قوله :

إذا غير النأي المحبين لم يكد رسيس الهوى من حب مية يبرح

صاح به ابن شبرمة: أراه قد برح، وكأنه لم يعجبه التعبير في قوله: لم يكد، فكف ذو الرمة ناقته بزمامها، وجعل يتأخر بها، ويفكر ثم عاد فأنشد:

النأي إذا غيّر المحبين لم أجد ....

ومن ذلك ما روي عن عبد الملك بن مروان حين مدحه عبد الله بن قيس الرقيات بقصيدة يقول فيها:

يأتلق منها التاج فوق مفرقه على جبين كأنـــــــــــه الذهب

فغضب عبد الملك وقال له: قد قلت في مصعب بن الزبير :

إنما مصعب شهاب من الله   تجلت عن وجهه الظلماء

فأعطيته المدح بكشف الغمم وجلاء الظلم، وأعطيتني من المدح ما لا فخر فيه، وهو اعتدال التاج فوق جبيني الذي هو كالذهب في النضارة.

ومن ذلك ما روي عن ذي الرمة حين أنشد هشام بن عبد الملك قصيدته التي مطلعها:

ما بال عينيك منها الماء ينسكب

فزجره هشام وقال له: بل عينيك. فهشام عاب على ذي الرمة قوله لعدم مراعاته المقام، وهو ما يعرف لدى البلاغيين ببراعة الاستهلال .

وجلي أن الأمثلة السابقة تدل على أن الملاحظات البيانية في العصور القديمة جاهلية وإسلامية لم تغب عن أذهان البلاغيين حين أصّلوا قواعد البلاغة ، وهي بحق تعد الأصول الأولى لقواعدهم .

- **البلاغة في العصر العباسي**

وفي العصر العباسي، أخذت الملاحظات البلاغية تزدهر ازدهارا كبيرا، وتصطبغ بصبغة علمية، وكان لذلك أسباب عديدة؛ منها ما يعود إلى تطور النثر والشعر مع تطور الحياة العقلية والحضارية، ومنها ما يعود إلى نشوء طائفتين من المعلمين عنيت إحداهما باللغة والشعر؛ وهي طائفة اللغويين والنحاة ، وعنيت الأخرى بالخطابة والمناظرة وإحكام الأدلة وهي طائفة الأدباء .

كل هذه الأسباب مجتمعة أدت إلى نمو البحث البلاغي وإزهاره وتطوره، فكثرت الملاحظات البلاغية بدءاً بسيبويه إمام النحاة، وانتهاء بإمام البلاغيين عبد القاهر الجرجاني الذي اكتمل صرح البلاغة على يديه، فوضع أصولها وأرسى قواعدها حتى غدت علماً مستقلاً .

وشهد هذا العصر نشأة آراء كثيرة أصيلة ومترجمة، حول البلاغة وعناصرها... فأخذ العلماء يبحثون في أصول بلاغات العرب، وتدوين آرائهم في معنى كلمة بلاغة وفصاحة... وأشهر ما يؤثر في ذلك وصية بشر بن المعتمر من زعماء المعتزلة المتوفى العام 210هـ

وصية بشر بن المعتمر

بشر بن المعتمر من متكلمي المعتزلة، ومؤسس فرع الاعتزال ببغداد... وصحيفته القيمة تعد وثيقة بلاغية... ذكرها الجاحظ في كتابه: "البيان والتبيين"...

حكى الجاحظ قال: مر بشر بإبراهيم بن حبلة بن مخرمة السكوني الخطيب، وهو يعلم الفتيان الخطابة، فوقف بشر، فظن إبراهيم أنه إنما وقف ليستفيد... فقال بشر: اضربوا عما قال صفحا، واطووا عنه كشحا، ثم دفع إليهم صحيفته من تحبيره وتنميقه، وفيها يقول: "خذ من نفسك ساعة نشاطك وفراغ بالك وإجابتها إياك... وإياك والتوعر، فإن التوعر يسلمك إلى التعقيد... ومن أراغ معنى كريما فليتلمس له لفظا كريما..."

ولدى تأمل تلك الصحيفة يلاحظ أنها تعد دستور البلاغة... ويستخلص منها الآتي:

- على الكاتب أو الأديب أن يتميز أنسب الأوقات للإنتاج الأدبي...
- الابتعاد من التوعر المفضي إلى التعقيد...
- أن يراعي الكاتب المزاوجة أو الكفاءة بين المعاني والألفاظ...
- المثل الأعلى للكلام البليغ أن يكون اللفظ رشيقا عذبا، وفخما سهلا، والمعنى ظاهرا قريبا...
- أساس البلاغة أن يكون الكلام مطابقا مقتضى الحال...

ثم ألفت كتب جمة تجمع الآراء والدراسات الموجزة حول البلاغة، كإعجاز القرآن لأبي عبيدة، والفصاحة للدينوري، وصناعة الكلام للجاحظ، وقواعد الشعر لثعلب، وإعجاز القرآن في نظمه وتأليفه للواسطي... وكتاب جمهرة أشعار العرب لأبي زيد القرشي، والبيان والتبيين للجاحظ...

وكان لفئة الكتاب وفئة المتكلمين والفقهاء والمفسرين واللغويين والنحاة والرواة والشعراء كابن المعتز، دور مهم في هذا السياق...

علم المعاني

أول من سمى هذا العلم بهذه التسمية شيخ البلاغيين عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ)، في كتابه "دلائل الإعجاز"...وهذا الكتاب في الأصل محاولة لإثبات إعجاز القرآن...

وشرح الجرجاني المراد من هذا العلم بقوله: "إنه ائتلاف الألفاظ، ووضعها في الجملة الموضع الذي يفرضه معناها النحوي". "واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الموضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت، فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك، فلا تخل بشيء منها... "

علم المعاني إذًا، هو روح النحو وعلته، وتبيان أغراضه وأحواله؛ ففي النحو تقول:

زيد منطلق، وزيد المنطلق، والمنطلق زيد، وزيد هو المنطلق...فكل هذه التراكيب نحويا مكونة من مبتدأ وخبر... في حين أن مدلولاتها المعنوية تختلف كثيرا... وهذا الاختلاف في المعاني من مهام علم المعاني... إنه علم معاني النحو.

وعلم المعاني عند السكاكي هو تتبع خواص تراكيب الكلام في الإفادة...وما يتصل بها من الاستحسان وغيره، ليحترز بالوقوف عليها عن الخطأ في تطبيق الكلام على ما تقتضي الحال ذكره.

وعرفه القزويني بقوله: إنه العلم الذي يعرف به أحوال اللفظ العربي التي بها يطابق مقتضى الحال...

علم البيان

ظلت كلمة البيان تطلق على كل كلام خالد في التراث العربي، حتى مجيء عبد القاهر الجرجاني في القرن الخامس الهجري، فوضع أسس البلاغة العربية من خلال كتابيه "أسرار البلاغة" و"دلائل الإعجاز"... ومع ذلك، فإن المباحث المعروفة لعلم البيان، لم تكن هي التي قصدها الجرجاني، وإنما هي عنده الفصاحة والبلاغة والبراعة، علما أن كتابيه اشتملا على عدد من مباحث علم البيان كالتشبيه والتمثيل والمجاز والاستعارة والكناية...

ويعد الزمخشري (538هـ) في كتابه "الكشاف" خير من قدم تطبيقا لما اهتدى إليه عبد القاهر من قواعد المعاني والبيان، فضلا عما أضافه من آرائه وذوقه...

ثم جاء السكاكي بكتابه "مفتاح العلوم"، فبلور الصيغة النهائية لعلوم البلاغة... ثم جاء القزويني في كتابه التلخيص... فشرحه تحت اسم الإيضاح... حيث فصل ما أجمل في كتابه السابق، مع شروحات وإيضاحات استوحاها من كتابات أهل البلاغة السابقين... وقد بقيت مباحث علم البيان كما ثبتها السكاكي والقزويني إلى اليوم، وهي تتضمن: التشبيه والمجاز والكناية[1].

علم البديع

يعد ابن المعتز (298هـ) أول واضع لعلم البديع، وأول من حدد معالمه بوضوح وجلاء، وعبد نهجه للسالكين فيه، وإن كانت هناك محاولات سبقت ابن المعتز كمسلم ابن الوليد.

---

1 ـ للمزيد، ينظر: علي سلوم، بلاغة العرب، بيروت، دار المواسم، ص174

ويعد كتاب البديع أول كتاب علمي في البديع، ألفه ابن المعتز سنة 274هـ وجمع فيه أنواع البديع، وقسمها إلى قسمين: الأول يشمل الأنواع الخمسة المسماة بالبديع: الإستعارة والتجنيس والمطابقة ورد الإعجاز على ما تقدمها، والمذهب الكلامي.

أما القسم الثاني المسمى "محاسن الكلام"، فذكر فيه ثلاثة عشر نوعا: الالتفات والاعتراض والرجوع وحسن الخروج من معنى إلى معنى، وتأكيد المدح بما يشبه الذم، وتجاهل العارف، وهزل يراد به الجد، وحسن التضمين والتعريض، والكناية، والمبالغة، وحسن التشبيه، وحسن الابتداءات، وإعنات الشاعر نفسه في القوافي، وتكلفه من ذلك ما ليس له.

وبعد ابن المعتز جاء العديد من علماء البلاغة، واعتمدوا على ما وضعه، ثم أضافوا أنواعا أخرى، ووضعوا تسميات جديدة لأنواع موجودة..

وفي ما سمي بعصر الانحطاط، تكلف بعض الشعراء في استخدام البديع، فنظم بعضهم كالبوصيري (696هـ) قصائد في كل بيت منها لون من البديع... وسميت قصيدته بالبردة... مدح فيها الرسول...

الفصل الأول:

التحليل النفسي وعلاقته بالبلاغة والأدب

- **علاقة علم النفس الأدبي بالبلاغة**

هناك علاقة وثيقة بين علم النفس الأدبي والبلاغة؛ ولا غرابة في ذلك، ما دام التحليل النفسي، يستخرج صوره ووجوهه من البلاغة (الاستعارة، والكناية، التحويل، التكثيف ...)، ونجد فرويد يهتم دائما بالاعتراف بردة فعله الانفعالية تجاه الشخص أو الوثيقة موضوع التحليل... ولعل في إدخال بعض الكتاب أعمال فرويد في حقل الأدب، إشارات قوية إلى وجود تلك العلاقة؛ آية ذلك، أن الكثير من الكتّـاب والمبدعين، عبروا لفرويد، في السنوات الأخيرة من حياته، عن إعجابهم بأعماله النظرية؛ كونها تنتمي إلى الأدب مثل أعمالهم أمثال: توماس مان، وألبير كوهن، وفيرجيينا وولف رومان رولان ... ولا يخلو من دلالة أن ألبير انشتاين القادم من مجال آخر، قال لفرويد في رسالة تعود إلى 4 أيار 1939 إنه معجب بكتاباته من الزاوية الأدبية؛ فهو لا يعرف معاصرا آخر قدم موضوعه باللغة الألمانية بمثل كفاءة فرويد الذي تحدث عن النص الظاهر والنص الباطن، وركز انتباهه على آليات التكثيف والتحويل والتمظهر التي تتحكم في الحلم، فكان بذلك يخوض في مسألة أساسية جعلته، في نظر جاك دريدا، متقدما على عصره؛ إنها مسألة استعارية الكتابة، فقد كان فرويد في نصوصه يسائل بنية المشهد النصي للحلم، مركزا نظره على الجسد التعبيري لا بوصفه مجرد ظاهر حامل لباطن ثابت، بل بوصفه جسدا استعاريا متعدد المعنى، يستحيل سجنه في مدلول واحد ووحيد.

وإجمالا، يبدو أن فرويد قد خضع في أواخر القرن الماضي لقراءات جديدة(جاك لاكان، جاك دريدا، جان بيلمان ـ نويل ...)، وهذا ما يسمح بالقول إن نصوصه مفتوحة ومنفتحة تحتمل قراءات متعددة، وهي بذلك أكثر قربا من النصوص الشعرية والأدبية. وكما قالت ليديا فليم: إن كتابة فرويد الاستعارية تجري بشكل لانهائي وراء اللاشعور، من أجل إعادة كتابة تمظهراته وتحولاته التي تبدو لا نهائية، وهي تجري وراء ذلك من دون أن تتمكن بشكل تام ونهائي من بلوغ مرادها... وهكذا، يرسم فرويد بين العلم والفن

طريقا آخر؛ يجمع بين العلم والتخييل، وهي طريق سماها فرويد نفسه: التخييل النظري.

ويتعامل التحليل النفسي مع كثير من العناصر الأساسية في الشعر والأدب؛ مثل: الاستعارة والكناية والمجاز المرسل؛ وهي التي تعامل معها فرويد على وجه الخصوص في تأويل الأحلام؛ والواقع أن طريقة الرمز، ليست أسلوبا خاصا بالأحلام، وإنما هي طريقة عامة في كل ما يتعلق باللاشعور ... فكم من الأناشيد الشعبية والأساطير والكلمات المأثورة والنوادر الدارجة على الألسن من رموز وكنايات تفوق ما يوجد في الأحلام"[1].

كما قدمت "اللاكانية -التي تطورت في ستينيات القرن الماضي- نفسها بوصفها مادة قراءة حديثة للأعمال الفرويدية بالذات"، وكانت ترى "أن اللاوعي مبني كاللغة"؛ وهذه إحدى أشهر طروحات جاك لاكان(1901 - 1981)، أما الثانية فهي أن اللاوعي هو خطاب الآخر، ما يسمح بأن نرى الذات "الأنا" تتكون مثل خطاب مستحيل؛ وكان لاكان يرى أن الاستعارة والمجاز والكناية... جوهرية للتحليل النفسي، ويؤكد في "الكتابات Ecrits": "أن ما تكشفه تجربة التحليل النفسي هو بنية اللغة بكاملها"[2]".

لقد تحولت اللغة على يد لاكان من "وسيط " بين اللاوعي والعالم العلاجي، إلى شيء يعرف اللاوعي نفسه. كما اهتم لاكان بكتابات شكسبير وادغار الآن بو"، وأجرى تنظيرا لوظيفة الرسالة في اللاوعي من قصة ادغار الآن بو الرسالة المسروقة"[3].

وساهم افتتان لاكان بفكرة "الرغبة" بوصفها جوهر طبيعة النصوص الأدبية، فضلا عن كتاباته في اللاوعي واللغة، في تقدم النقد الأدبي، وتوثيق الصلة القائمة فعلا بين النقد الأدبي والتحليل النفسي...

ويمكن عد المحلل النفسي لاكان "أهم" من استوعب الدرس الفرويدي، ليس لأنه أقام جسورا بين التحليل النفسي واللسانيات والنظريات الشعرية المعاصرة ، ولا لأنه يعد الشبكة اللاشعورية مفتوحة بامتياز على كل المعاني، ولا لأنه يرى أن الأهم في نص اللاشعور هو قوة داله وغياب مدلوله، ولا لأن كتابه افتتح بقراءة عمل أدبي: قصة " الرسالة المسروقة" لادغار الآن بو؛ بل لأن هذا الكتاب الأساس في التحليل النفسي يحمل عنوانا شديد الدلالة: "كتابات Ecrits".

وصحيح أن لاكان يدين للسانيات، ولكن ثمة ثلاثة ديون أخرى في هذه المنطقة يجدر ذكرها: البلاغة والأسلوبية، والتأويل النقدي، والإنتاج الأدبي عموما، وقد تركت هذه المجالات بصمتها على أعمال لاكان، ما جعلها متاحة ومثيرة للمشاكل والجدل...

---

1 ـ انظر تفسير الأحلام والفن، ص89

2- Lacan, J.: Ecrits 1- a 7, Paris, Seuil, 1966, p.495.

3 ـ مدخل إلى مناهج النقد الأدبي. تر. رضوان ظاظا، ص 62

ويلتزم لا كان، في إشاراته إلى الاستعارة والمجاز في البلاغة الكلاسيكية، بطريقة المقارنة التأملية التي يفضلها فرويد كثيرا؛ فالعلاقة بين الأحلام والكتابة الهيروغلوفية عند فرويد تشبه العلاقة بين آليات اللاشعور والبلاغة عند لاكان...

ويمنح لاكان في كتاباته، لمصطلحين بلاغيين: الاستعارة والكناية بعض الاعتبارات، مع أنه يستخدم عددا أخر من المصطلحات؛ فيكون المحلل المطلع على البلاغة أقدر من زميله على ملاحظة كل انعطافات الاستخدام العادي التي تشكل "الأسلوب"...

فضلا عن لاكان، فإن للصور البلاغية والرموز... دورا مهما في نقل الأنماط الأولية والأساطير... عند يونغ... آية ذلك، أن اللاشعور الجمعي يعد خزانا للرواسب الثقافية البشرية البدائية، إنه عبارة "عن صور ابتدائية لا شعورية، أو رواسب نفسية مختلفة لتجارب ابتدائية لا شعورية، أسهم في تركها أسلاف العصور البدائية، وورثت – بطريق ما- في أنسجة الدماغ، ويعبر عن الوقائع العصرية في حياة أي مجتمع من طريق ربطه بهذه النماذج، إذ لا بد من أن يعرف الجديد بالقديم؛ على أساس أن الجديد غامض غريب والقديم واضح مألوف؛ ويعني هذا أن مجموعة من النماذج العليا البدائية، ترد عند الأفراد المعاصرين، وبخاصة الفنانين والمبدعين في قصائدهم الشعرية وأعمالهم الفنية في شكل رواسب رمزية وحلمية وخيالية، تختفي داخل النص عبر الصور الشعرية والفنية، لتخلق عالما من الرموز الأسطورية التي تذكر الإنسان الحاضر بماضيه. وهذا يؤكد ترابط الحاضر بالماضي وارتباط الإنسان المعاصر ثقافيا وطبيعيا بالإنسان البدائي الأول؛ فكل القوالب الفنية المتكررة والمطردة تدل على هذا الترابط اللاشعوري بين الناس. وتتحول هذه النماذج العليا المشتركة إلى رموز جماعية إنسانية تتجاوز الظاهر والزمان والفضاءات المكانية الضيقة، لتصبح كل الدوال والعلامات ظواهر جماعية مشتركة متعالية، تتجاوز الزمان والمكان بطريقة ميتافيزيقية.

هكذا يلاحظ، أن التحليل النفسي، منح للبلاغة غنى في التحليل، فالصور والمظاهر البديعية وغيرها غدت مؤشرات يمكن النفاذ من خلالها إلى اللاشعور وتفسير الإبداع وبواعثه النفسية...ولا ريب في أن علوم البلاغة (بيان وبديع وعلم المعاني)، يمكن أن تشكل زوايا مهمة في التحليل النفسي للأدب... فالإبداع الفني عند أديب ما، من خلل لجوئه إلى التورية أو البديع... إنما هو إعلاء لدافع غريزي أو جنسي على وجه التحديد. وآية ذلك، أنه حين اتجه فرويد إلى التحليل النفسي للإبداع الفني، نظر إليه في إطار من تشبيهه باللعب والتخيل والحلم، وربط ذلك بالإنسان؛ فالإنسان "يلعب طفلاً،

ويتخيل مراهقاً، ويحلم أحلام يقظة وأحلام نوم"[1]، والطفل/الأديب حين يلعب بالكلمات، مستعينا بالتورية وغيرها... ، والمراهق عندما يتخيل ، أو يحلم أحلام يقظة أو أحلام نوم؛ فإنه يبني له عالمه الخاص به. والإبداع من حيث هو مشابه للحلم؛ لأنه هروب من سلطة الرقيب، تحت قناع مخادع هو الرمز الذي ينطوي على دلالتين ظاهرة وباطنة؛ "وأغلب الرموز في الحلم رموز جنسية"[2] .

ومهمة المحلل النفسي أن يكشف دلالات هذه الرموز الجنسية التي يستحيل فيها الإبداع إلى استراتيجية من الدعارة المقنعة، والهوس الجنسي المراوغ؛ لأن "كل قائم في صورة إنما يرمز إلى عضو الذكورة، وأن كل تجويف يعني أعضاء المرأة التناسلية، وأن العمود أو التمثال المنحوت لجسم إنسان منتصب لم يكن في الأصل غير رمز لعضو التناسل، وأن الجزء الداخلي من المبني يرمز إلى رحم المرأة"[3].

إن الرمز كما يقول بودوان، نظام يتكون بفعل نواميس المخيلة؛ إنه تصور للعقدة، وإسقاط لديناميتها على صعيد الصورة؛ إنه الفعل الممتاز للمخيلة الخلاقة، ونقطة الثقل في عملية الابداع؛ فعلى المحلل أن يحسن قراءة ما تعنيه الرموز، وما تحدده قراءة الصور والاستعارات التي هي بمنزلة الرموز عنده. ولا ينسى بودوان أن يحذرنا من الوقوع في الخطأ والتماهي في الاجتهاد؛ فالعمل الأدبي، في رأيه، قد تكون له صفة تعويضية؛ من حيث هو حقل تنفيس لبعض الميول[4]...

وبذا، تصبح الحروف التي يستعين بها الشعراء الأيوبيون مثلا... (كالعين الشبيه بالعين، والميم، الشبيهة بالثغر...)، ذات دلالات جنسية ونفسية"[5]، تعبر عن رغبة مكبوتة، تعود جذورها إلى مرحلة الطفولة... وتؤشر إلى تبعية الملك الأيوبي للحبيبة/الأم التي ألف نظراتها وفمها وحضنها في أثناء الطفولة...

---

1 ـ سيجموند فرويد. الموجز في التحليل النفسي. ص16

2ـ م.ن. ص24

3ـ م.ن. ص24، يصنف فرويد الرموز تصانيف متعددة: هناك رموز لها تأويل واحد فقد،...وبعضها عامة الاستخدام...ينظر: الحلم وتأويله. تر. جورج طرابيشي، ص71 - 72

4ـ خريستو نجم، رهاب المرأة، ص22

5ـ يذكر أن جاك لاكان، استطاع أن يبتدع نظرية جديدة في النقد النفسي، من خلال صياغة جديدة لنظرية فرويد في تفسير الأحلام ، حيث نقلها إلى النص؛ فاللاشعور يطوي المعنى في صورة رمزية تحتاج إلى فكّ لشفرة تلك الصورة، فصور الأحلام تخضع إلى "تكثيف" أولاً ، ثم "إحلال" آخراً، وقد سمّى الأولى "استعارة" والثانية "كناية". -ينظر: محمد صالح الشنطي، في النقد الأدبي الحديث مدارسه ومناهجه وقضاياه (ودراسات نقديّة تطبيقيّة). دار الأندلس، ط1، 1419 هـ / 1999م، ص ص 153

وكأني بالأدباء، يستغلون علوم البلاغة...، لتحقيق ذواتهم... ولا غرابة في ذلك، ما دام هناك من يرى أن "تحقيق الذات"، هو الدافع الوحيد الذي يوجه نشاط الحياة السوية لدى الإنسان بوجه عام، كما يوجه تقدم الحياة الإنسانية جمعاء... ويشير جولد شتاين في هذا السياق، إلى أن الانجازات الثقافية المختلفة التي يحققها الانسان، لا تصدر عن القلق، وليست مظاهر للرغبة في كبت القلق أو خفضه كما ترى الاتجاهات التحليلية التي تبحث في العمليات اللاشعورية المختفية وراء الإبداع، والتي يكون هدفها خفض التوتر الناشئ عن إلحاح هذه الرغبات الجنسية المكبوتة، بل إن هذه الانجازات، هي تعبير عن قدرة الإنسان على الإبداع، وميله إلى تحقيق ذاته خلال فعل الإبداع نفسه"[1].

يذكر أن العمليات العقلية المؤثرة في الإنتاج الأدبي هي: الإدراك الحسي، والتصور، والتخيل، وتداعي المعاني. وتداعي المعاني يعني تواردها على الذهن واحدا بعد الآخر، لوجود علاقة بينها. وحصر أرسطو عوامل تداعي المعاني في ثلاثة؛ هي: التشابه، والتضاد، والاقتران الزماني أو المكاني، وأرجعها المحدثون من علماء النفس إلى عامل واحد هو الاقتران الذهني[2].

ويلاحظ أن لتداعي المعاني أثرا مهما في التشبيه والاستعارة؛ يقول شبيرمان: "إن الأساس النفسي الذي يقوم عليه التشبيه وغيره من الأساليب البيانية؛ من حيث تآلفها وإدراكها أو تقديرها، هو في الواقع عملية أساسية في التفكير؛ تلك هي إدراك ما بين بعض الأشياء من تشابه وعلاقات؛ وهذا الإدراك إذا كان سريعا، دل على مقدار كبير من الذكاء؛ ولا شك في أن السرعة في إدراك ما بين الأشياء من علاقات وروابط وإدراك، وما بين الحوادث من تشابه، يساعد الإنسان على النجاح في حياته، وحل ما يعتريه من مشكلات، والتغلب على ما يصادفه، فإنه يستطيع بمعونة هذه المقدرة، أن يقيس الأشياء بالنظائر، ويحل مشكلات الحاضر في ضوء ما يشبهها من مشكلات الماضي وتجاربه"[3].

وأسهل أنواع التشبيه من حيث التكوين والإدراك، ما كان طرفاه ووجه الشبه فيه من الأمور المحسوسة؛ لأن الإحساس أيسر العمليات العقلية... والتشبيه أساس الاستعارة، غير أنها تمتاز منه بالمبالغة، والإغراق في التخيل...[4] ويرى بعض العلماء أن إسناد

1ـ حسن أحمد عيسى. الابداع في الفن والعلم. مجلة عالم المعرفة. العدد 24، ديسمبر 1979، ص77

2ـ حامد عبد القادر، دراسات في علم النفس الأدبي، المط. النموذجية، لجنة البيان العربي، لاط، لات ص39

3ـ حامد عبد القادر، م.ن، ص21

4ـ حامد عبد القادر، م.ن، ص43

الحياة إلى الجمادات، وإسناد صفات الإنسان إلى غيره من الكائنات الحية وغيرها؛ هو من بقايا العقائد القديمة...

وفضلا عما سبق، فإن لتداعي المعاني أثرا بينا في الكناية والمجاز المرسل؛ حيث يقوم الأسلوب الكنائي على أساس التلازم الذي هو أحد عوامل تداعي المعاني؛ فإنك تستخدم اللازم وتريد الملزوم...

والأساس النفسي للمجاز المرسل هو تداعي المعاني أيضا؛ إذ إن هذا المجاز يسوغه التلازم الذهني؛ فالسبب والمسبب متلازمان ذهنا وزمانا ومكانا، وكذلك الكل والجزء والحال والمحل...

والخلاصة أن الأساليب البيانية ترجع كلها أولا وقبل كل شيء إلى هذه الظاهرة النفسية المهمة في الحياة العقلية؛ وهي ظاهرة تداعي المعاني، ومع هذا، يجب أن لا ننسى أن هناك عمليات عقلية أخرى إضافية تساعد عملية تداعي المعاني... كالتصوير والتخيل...[1]

وتشكل التشابيه والاستعارات والكنايات وأوجه البديع... مؤشرات يمكن للمحلل الاستفادة منها في الدراسة السيكولوجية للأدب... ولا غرابة في ذلك، ما دام التحليل النفسي طرح منذ بواكيره الأولى علاقة قوية مع الأدب يمكن أن نقول إنها افتتان متبادل؛ وفي الواقع، فإننا "إذا ما قرأنا كتابات فرويد الأولى، نجد أن الممارسة التحليلية الأولى هي في جوهرها، اختبار مبكر للكلام والخطاب"؛ "لقد أعطت دراسة النصوص الأدبية للتحليل النفسي الوليد فرصة تجاوز التحليل الطبي المحض، ليجعل من نفسه نظرية عامة للنفسية والصيرورة الإنسانيين"[2]...

والواقع أن التحليل النفسي، يطال قضايا بلاغية متعددة... كلعبة الغموض مثلا التي تعد من مستلزمات الأدب عموماً والشعر خصوصاً... ومن خصائصه الجوهرية؛ لأن الأشياء الغامضة هي التي تحث العقل على الابتكارات الجديدة، وهذا ما أثبتته تجارب علم النفس على المنبهات الغامضة، حيث اتضح أن هذا النوع من المنبهات دون غيره هو الذي يحرك الخيال، ويعطي مدى متسعاً من الاستجابات (التأويلات) الممكنة. وعلى حد تعبير (ليوناردو دافنشي): "حيث لا تكون ثمة إيحاءات ودلالات متعددة... وخيال طليق... لا يكون ثمة شعر".

فالغموض هو الذي يلوّن النص بالرؤى والأخيلة، ويعطيه أمداءً لامتناهية، وكأني بالشاعر يسأل نفسه (واعياً أو من دون وعي): كم أهب؟ وكم أمنع؟ كم أحجب وكم

1ـ م.س. ص46

2ـ مدخل إلى مناهج النقد الأدبي . تر.رضوان ظاظا، ص50، 53

أبيّن؟ أين أسكت وأين أتكلم؟.. فليس شعراً ما يمكن الإحاطة به بقراءة سريعة كتلك التي نمارسها في أثناء السفر.. كما أنه ليس من الجمال في شيء من يهبك ما لديه من الجمال بشكل مجاني... اعتباطي... ساذج...

الفن.. والأدب... والشعر... كالحب... من طبيعته العطاء... ولكن عطاءه مغلّف بالأسرار دائماً (أو هكذا يجب أن يكون)...وهذا ما دفع بعض الشعراء العظماء (أبو تمام، فاليري،...) إلى أن يجعلوا من الصنعة الشعرية سوراً يفصل بين معاني نصوصهم وبين القراء[1]، يقول عبد الكريم اليافي: "في علم البديع أنماطٌ متداولة ومتعارفة، لا تشفّ مباشرة عن الغرض، فهي تظهر شيئاً وتبطن آخر. أو تخلع غموضاً على المراد، بحيث يبقى المتأمل يتبيّن المسالك إليه، في جو أقرب إلى السدفة.. أو السديم... أو العماء، ويجد في ازدواج المعاني.. وغموضها.. واشتقاقها.. متاعاً أي متاع"[2]؛ فالغموض ليس عيباً، واللجوء إلى الرمز، وإلى الإشارة والتلميح.. يجعل النص أكثر ثراء، لأنه يصبح أشد تحريضاً لخيال المتلقي، نظرا إلى أن هذا النص (أولاً وأخيراً) مجال لعمل الخيال الخلاّق عند منتجه ومتلقيه. يقول اليافي: "الخيال ملكة التحويل، وهو ملكة الرمز، وعالم الرمز واسع، هو عالم الإنسان وعالم الطبيعة وعالم الفكر. والرمز قائم في كل مكان من الكون، والرمز جدلية الظاهر والباطن، والجسم والروح، والاسم والمعنى، المشف والكثيف، المادة والفكر، الشكل والمضمون، الجهر والسر، القريب والبعيد، السهل والممتنع..... وهو موطن الفهم والإدراك والتأويل.... إنه... رسالة الذكاء، ولسان التبصر.. يقول ما لا يقال بغيره، وهو كالقطعة الموسيقية لا تنحل مقاصدها بالسماع مرة واحدة، بل تتجدد إيحاءاتها وتزداد معانيها بتجدد سماعها..."[3].

وبهذه الخاصة التي يكتسبها النص الأدبي من خلال توظيف الرمز، وتجنب العبارة الصريحة.. يكتسب الخلود، ويتمتع بالتجدد الأبدي، وبعدم النفاد.. ومهمة المتلقي ما كانت سهلة يوماً، إن عليه أن يدفع بالعملة العاطفية والفكرية إن أراد أن يستمتع بالنص.. عليه أن يجهد نفسه كي يكشف ويكتشف، وأن لا يسيء الظن بالشاعر إن لم يفهمه من القراءة السريعة الأولى...

إن العلاقة بين الدرس النقدي للصورة الشعرية والدّرس السيكولوجي لها، علاقةٌ لا تحتاج، إلى إثبات؛ فَلِمُصطلح "الصورة" دلالةٌ نفسيّةٌ ذهنيّةٌ فوق دلالته اللغوية،

1ـ عبد الكريم اليافي، دراسات فنية في الأدب العربي، دمشق، جامعة دمشق، 1963

2ـ م.ن، ص230.

3ـ عبد الكريم اليافي، م.ن. فصل الرمز الصوفي

والرمزية، والبلاغية أو الفنيّة.[1]أي أنّ للصورة الشعرية بحسب دلالة المصطلح، منهجاً نفسيّاً تدرس بوساطته إلى جانب المنهج الرمزي والبلاغي أو الفني[2].

وجلي أن علاقة علم النفس الأدبي العربي بالبلاغة اتضحت في المؤلفات العربية الأولى التي لجأت إلى "علم النفس"؛ فأول من عني بالملاحظة النفسية في الأدب العربي القديم أمين الخولي، حين نشر بحثا بعنوان: "البلاغة وعلم النفس"[3]، ومحمد خلق الله في "نظرية عبد القاهر الجرجاني في أسرار البلاغة".. وفي العام 1984، صدر عن المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر في بيروت كتاب لمجيد عبد الحميد ناجي بعنوان: الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، وهو أطروحة دكتوراه، حاول فيها المؤلف أن يدرس منهجيا ارتباط الأساليب البلاغية عند العرب بالحوافز النفسية...

فالمجال الذي انفرد به أمين الخولي، هو دراسة العلاقة بين علم النفس والبلاغة، واعتمد على هذه العلاقة في معالجة مسألة "إعجاز القرآن" التي تحتاج، في تصوّره، إلى أن تُدرس في ضوء السيّاق النفسي أو المعرفة النفسية؛ فالفهم الصحيح للقرآن الكريم، لا يقوم في نظره، إلا على إدراك ما استخدمه من ظواهر فنية بلاغية بوساطة القواعد النفسية؛ فكلّ ما فيه من إيجازٍ وإطنابٍ وتوكيدٍ، وإشارةٍ، وإجمالٍ، وتفصيلٍ، وتكرارٍ، وإطالةٍ، وترتيبٍ، ومناسبةٍ... لا يعلّل إلا بالفهم النفسي وحده[4].

علاقة التحليل النفسي بالفن عموما وبالأدب خصوصا

ليست علاقة الأدب بعلم النفس بمسألة حديثة العهد؛ بل هي قديمة قدم المادة الأدبية نفسها؛ آية ذلك، أن الآداب القديمة تعد أولى المدارس التي عالجت مكونات النفس البشرية؛ "فتراثنا الغني يزخر بنماذج لشخصيات وعلاقات ظلت لأهميتها موضوع بحث وتحليل إلى يومنا هذا[5]".

وليس أبلغ من قدرة الآداب القديمة على سبر غور النفس البشرية، من اعتماد

1ـ اليافي، نعيم، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص 41 - 42 - 43، وما بعدها.

2 ـ اليافي ، نعيم، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص 54، و 170، وينظر: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص: 69، وما بعدها.

3ـ أمين الخولي، البلاغة وعلم النفس، مجلة كلية الآداب بجامعة القاهرة، 1939، مج 4، ج2، ص135 - 168

4 ـ الخولي، أمين، مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب، ص 203 و 230

5ـ رجاء نعمة، صراع المقهور مع السلطة، ص9

فرويد "عقدة أوديب" بطل مسرحية "سوفوكليس" اليوناني، عقدة أساسية تساهم بشكل فاصل في نمو شخصية الطفل وتطورها... فضلا عن أن فرويد نفسه، ثَبَّتَ مفاهيم عديدة في التحليل النفسي انطلاقا من الأساطير القديمة؛ مثل أسطورة نرسيس... حيث أرسى معالم الشخصية النرجسية انطلاقا من هذه الأسطورة، كما اعتمد في كثير من أبحاثه وتحاليله، على الطقوس والديانات القديمة والآداب الشعبية... وعدّها مادة غنية للاستدلال على مظاهر الأعصبة والهستيريا، وغيرها من الأمراض النفسية...

إن الأدب، كما يرى جان بلامان نويل[1]، "يقدم وجهة نظر حول واقع الإنسان ووسطه، وحول الكيفية التي يدرك بها الإنسان هذا الوسط، والروابط التي يقيمها معه". والتحليل النفسي يقدم نفسه بطريقة مماثلة؛ إنه والأدب "يشتغلان بالطريقة نفسها، فهما يقرآن الإنسان في حياته اليومية، وداخل قدره التاريخي، ويسعيان إلى بلوغ حقائق من طريق الحديث عن الإنسان وهو يتحدث".

ويقدم نويل في الفصل الأول من كتابه "التحليل النفسي والأدب"، حججا كثيرة تكشف ولع مؤسس التحليل النفسي بكل أنواع الأدب، وانتهى إلى أن "فرويد" كان قارئا كبيرا للأدب، وقراءاته الأدبية هي التي سمحت له بالدخول إلى مدرسة العباقرة في الأدب...

وسجل المؤلف أن فرويد شقّ الطريق في مجال التحليل النفسي للأدب في اتجاه كل أنماط المقاربة: من قراءة الإنسان، إلى قراءة العمل الأدبي أو الفني في حد ذاته، إلى قراءة كاتب ما، أو فنان ما؛ وهو في قراءته الإنسان، انصب اهتمامه على تحليل الركائز الأساسية التي ما ينفك الكتّاب والنصوص "يستخدمونها" ويستثمرونها بطريقة جديدة في كل مرة، وهي ليست وقفا على عصر أو لغة أو فرد، ولا أصل لها؛ لأنها تنتمي إلى الرأسمال الرمزي للإنسانية؛ أي أنها تقاليد غارقة في ليل الأزمنة، في ليل اللاشعور: الأساطير، والخرافات، والمحكيات النموذجية، والأجناس والأشكال والأنماط والحوافز الأدبية[2].

وحذا حذو فرويد، معظم علماء النفس والمهتمين بالتحليل النفسي؛ فهذا يونغ يثبت عقدة الكترا المستقاة أيضا من مسرحية سوفوكليس، ويعدها عديلة عقدة أوديب بالنسبة إلى الفتاة...

1ـ جان بلامان نويل، التحليل النفسي والأدب، بيروت، منشورات عويدات، ط1، 1996، ص5، 13

2ـ نويل، التحليل النفسي للأدب، ص85-65

كما اهتم فرويد بالآداب والفنون الحديثة؛ أو تلك التي عاصرها؛ فتناول عددا من الأعمال أو مؤلفيها بالدراسة والتحليل؛ كتحليله شخصية هاملت بطل مسرحية شكسبير، وشخصية دوستويفسكي، وغوته، وتحليله لمكونات غراديفا لجنسن، ولوحة الجوكندا لليوناردو دافنشي، وتمثال موسى لميكلنج، وشخصية الفنان كريستوف هتزمن وغيرهم؛ وركز فرويد في هذه الدراسة على إظهار التماثل بين البنية الظاهرة للحلم، وبين عناصر الفن وعلاقة كل ذلك بأواليات اللاشعور...

كما رأى فرويد أن الفن تعويض عن الإحباط، وتسام بالغرائز المقموعة؛ فإذا ليوناردو ده فنشي، في نظره، يصدر في فنه عن انحراف جنسي دفين، وعن عقدة أوديبية جعلت وجوه شخوصه تحمل قسمات أمه، وإذا الفنان ينطلق من نرجسيته ليتكامل أخيرا في عمله الموجه إلى الآخرين، فيستعيد شيئا من توازنه النفسي؛ هذا التوازن يدعم رأي المحللين القائلين إن نرجسية المبدع ليست في الحقيقة حالة مرضية؛ لأنها تقود صاحبها إلى التواصل الطبيعي مع الآخرين، وتقيه السقوط فريسة سهلة للعصاب؛ وقد أخبرنا فرويد في كتابه "حياتي والتحليل النفسي" كيف أن الفنان الأصيل يخرج من عالم الخيال والأحلام، ليعود فيضرب بقدم ثابتة أرض الواقع؛ هكذا يكون الفنان قادرا على الحلم وهو يقظان، فلا يتسلط عليه الموضوع، إنما يسيطر هو على موضوعه[1].

وتجاوز فرويد في دراساته التحليل النفسي للنماذج والشخصيات الأدبية والفنية، متناولا مسألة الإبداع ذاته في مقالته الشهيرة "الإبداع الأدبي وحلم اليقظة"، ومواضع نفسية-لغوية أخرى كالنكتة والفكاهة، ودوافعهما وتقنيتهما وعلاقتهما بالحلم واللاوعي.

وفي دراسته التي تتناول اللغات القديمة (الهيروغليفية)، وما تحمله مفرداتها من معان متناقضة، حاول فرويد إيجاد تشابه بين لغة الحلم وتلك اللغات...[2]

وفي هذا السياق، نذكر أدلر ونظريته في "الاحتجاج الرجولي" نتيجة لعقد النقص التي يعانيها كل إنسان في صغره؛ فإذا الفنان عصابي يبحث عن إثبات الذات وتأكيدها...

أما يونغ، فأولى مسألة العلاقة بين الفن وعلم النفس اهتماما واضحا؛ إذ أفرد جزءا مهما من مؤلفه "مشاكل النفس المعاصرة" لمعالجة مسألة الشعر والفن، مركزا على بحث قضايا "علم النفس التحليلي وعلاقته بالإنتاج الشعري"، كما تعرض لعلاقة النقد الأدبي والفني بعلم النفس..

فيونغ من خلال حديثة عن نمطي الشخصية الانطوائية والانبساطية، وما جاءنا به

1ـ للمزيد، ينظر: رولان دالبيير، طريقة التحليل النفسي والعقيدة الفرويدية، تر. حافظ جمالي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1983، ص381 - 391

2ـ رجاء نعمة، صراع المقهور مع السلطة،ص1 - 11

من نظرية النماذج العليا البدائية المنقوشة في اللاوعي الفردي والجمعي، فسر الأعمال الفنية من خلال التجارب الشعائرية عند الإنسان البدائي؛ فالرمزية، في رأيه، لا تزال تتكرر، ويمكن الاستعانة بها لتفسير الآداب والأحلام. فهناك دائما -في كل العصور- نماذج للجنة والنار والنساء والشيطان والبطل والله؛ فالموت والولادة الجديدة نموذجان يتكرران في الآداب القديمة والمعاصرة؛ هذا واضح لدى دانتي وميلتون وكولردج، وكذلك نماذج النساء؛ كبياتريس وفرنشكا أو مسالينا أو الأم الكبيرة أو الإلهة ربة الخصب والنماء، ونموذج الأب الذي يتردد في كل شعر عظيم ورواية عالمية، سواء أذكرنا هوميروس أم قرأنا دوستويفسكي... فالنماذج في رأي يونغ هي القوة التي تشكل العمل الفني البديع أيا كان عصره[1].

فهذا المثلث: فرويد وأدلر ويونغ، هو الأكثر شهرة في ميدان التحليل النفسي؛ لكنه لا يستأثر وحده باهتمام الباحثين؛ آية ذلك الدراسات الأدبية الكثيرة التي اعتمدت هذا المنهج في النقد، ولا تزال تنمو سنة بعد سنة...[2]

وفي المقابل، كان لنشأة المدرسة التحليلية وتركيزها على أهمية اللاشعور، أثر مهم في الحركة الأدبية والفنية، انعكست نتائجه على الشعر بصورة خاصة. ففي فرنسا، مثلا، شهدت الحقبة ما بين1920 و1930، نشاطات وتحولات دالة على هذا الأثر؛ وأصبح من الواضح، كما يفيد شارل مورون، أن السرياليين باتوا لا يعترفون بقيمة شعرية لغير نتاج اللاوعي... وبات تأثير المدرسة الفرويدية في شعر السرياليين، من خلال اعتمادهم التداعي الحر فيه، ودعوتهم إلى الكتابة العفوية، كما عززوا اهتمامهم بالأحلام والفولكلور والحكايا الشعبية والأساطير؛ وهكذا، شهد العصر ولغته ومثقفوه وقراؤه، تغيرا مهما قي فرنسا، والعالم بصورة عامة...

ومن ناحيتها، لم تكن الحركة النقدية أقل تأثرا بالمدرسة الفرويدية من الحركة الأدبية ذاتها؛ إذ بادر عدد كبير من دارسي الأدب ونقاده إلى صياغة مقالات وآراء ونظريات حول علاقة الفن بعلم النفس التحليلي وعلاقة نتاجه باللاوعي. فأوتو رانك، مثلا، في إثر صدور كتاب تفسير الأحلام لفرويد، نشر دراسته "الحلم والشعر"، كما أصدر روجيه فراي دراسته "الفنان والتحليل النفسي"، كما صدرت دراسة رينيه لافورغ حول بودلير في الاتجاه نفسه... فضلا عن صدور مقالات جمة لكل من يونغ وأدلر وابراهام ومادر وجونز... كان لها أبعد الأثر في تنشيط مذهب التحليل النفسي للأدب...

1ـ ستانلي هايمن. النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، "مود بودكين والنقد النفسي"، تر. إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، لا ت، بيروت، دار الثقافة، ج2، ص252

2ـ خريستو نجم، رهاب المرأة، ص25

لقد أغرى التحليل النفسي عددا من المحللين، كانوا في أكثرهم أطباء؛ من هؤلاء رينيه لافورغ الذي نشر كتابه "فشل بودلير" العام 1929، وكتابه الآخر الأشمل والأكثر أهمية (سيكوباتولوجيا الفشل) العام 1944؛ وأعدت ماري بونابارت العام 1933، بإشراف فرويد نفسه، دراستها في التحليل النفسي الأدبي لشخصية إدغار بو؛ تلك الدراسة التي نعدها نموذجا للبحث العميق متماسك الأجزاء؛ إذ استخرجت المؤلفة من أعماق شاعرها الذكرى الباقية التي تركت أثرها فيه مدى الحياة؛ وهي ذكرى شكلت عقدة عصابية ومنحت الأثر الأدبي وحدته... ونذكر أيضا كتاب الباحث الإنكليزي هاكيت حول غنائية رامبو، ومجموعة مؤلفات غاستون باشلار قبل خروجه على التحليل النفسي للأدب؛ فضلا عن دراسات نظرية وأبحاث تطبيقية أعدها شارل بردوان الذي استطاع أن يعرض بوضوح في كتابه "التحليل النفسي للفن" العام 1929، أهداف التحليل النفسي للأدب وطرقه المختلفة؛ فكانت دراسته موفقة حول الرمز عند فرهايرن العام 1924... كما ألف كتابا آخر بعنوان: "التحليل النفسي لفيكتور هوغو" العام 1943...

إن هدف التحليل النفسي للأدب، في نظر بودوان وماري بونابرت ولافورغ، هو الوصول؛ انطلاقا من الأثر الفني، إلى اكتشاف علة وجوده؛ أي اقتناص العوامل اللاشعورية التي أدت إلى إنجازه؛ فالتأمل في العمل الفني، يتيح لنا التوغل في نفسية الكاتب إلى مناطق أبعد وأعمق مما تتيحه لنا دراسة سيرته وأخبار حياته... فبودان يركز على أهمية الرموز الأدبية وحركة التخييل الأدبي الذي ينطلق من عناصر غريزية، ويتجه- بوساطة النقلة والتصعيد- إلى مناطق عليا من النفس البشرية. إن الرمز كما يقول بودوان، نظام يتكون بفعل نواميس المخيلة؛ إنه تصور للعقدة، وإسقاط لديناميتها على صعيد الصورة؛ إنه الفعل الممتاز للمخيلة الخلاقة، ونقطة الثقل في عملية الإبداع؛ فعلى المحلل أن يحسن قراءة ما تعنيه الرموز، وما تحدده قراءة الصور والاستعارات التي هي بمنزلة الرموز عنده. ولا ينسى بودوان أن يحذرنا من الوقوع في الخطأ والتماهي في الاجتهاد؛ فالعمل الأدبي، في رأيه، قد تكون له صفة تعويضية؛ من حيث هو حقل تنفيس لبعض الميول، وأن وظيفة الأدب قد تكون شبيهة بوظيفة الحلم من حيث ارتباطها بسوائد اللاشعور، وتعلقها بعدد من الغرائز البدائية كغريزة الجنس وغريزة السيطرة؛ إلا أنه لا بد من الانتباه دائما إلى التصعيد، وما يحدثه من تبدل كبير في هذه الغرائز...

ولا شك في أن تحليل النصوص الأدبية "فن"، وهو أمر دقيق، يتطلب حسا مرهفا وفطنة مميزة؛ لأن كلمة بسيطة قد ترشدنا إلى "نقلة" أو تحيلنا إلى نقطة تلتحم فيها مجموعة من العناصر اللاواعية؛ فالمحلل يعمل على مستوى التفاصيل؛ ولذا، يضطر

إلى الإكثار من الشواهد والتعليق عليها بلا هوادة؛ وهذا ما فعله شارل بودوان في كتابه عن هوغو؛ ففي هذا الكتاب نجد خريطة جغرافية حقيقية لعقد شاعر كبير، منها العقدة المشهدية وعقد أوديب وعقدة الأخ، وعقدة البتر، وعقدة التراجع والانسحاب كالهرب أمام الأب، وعقدة الولادة كما تبدو في قصة "الرجل الذي يضحك"...

جلي أن التحليل النفسي للأدب، لم يعد موضوع أخذ ورد بين الباحثين في شؤون الإبداع؛ إذ إن المؤلفات التي تعتمد هذا الفن تتزايد سنة بعد سنة، فضلا عن المجلات المختصة بالحقل النفساني... ويخطئ الذين يتجاهلون إسهام المحللين في الكشف عن كوامن الإبداع، أو يزدرون على الفرويدية؛ لأن الزمن تخطاها في نظرهم، محتجين بانشقاق يونغ وأدلر عن أستاذهما؛ فهم لو كانوا منصفين لأدركوا أن مدارس التحليل المختلفة تتكامل لا تتعارض...

يشار إلى أن الدراسة النفسية للأدب، وإن أصبحت نهجا مألوفا في الغرب، لا تزال ناشئة في اللغة العربية... ففي الغرب مثلا؛ طرح السؤال الآتي: هل يمكن الانتقال من تطبيق التحليل النفسي على الأدب إلى تطبيق الأدب على التحليل النفسي؟.. هذا السؤال أجاب عنه بيير بيار[1] في كتابه: "هل يمكن تطبيق الأدب على التحليل النفسي؟

وإجمالا، فإن اقتراح تطبيق الأدب على التحليل النفسي اقتراح جريء وخصب، لأنه يعرض مستقبل التفكير الذي تفتحه النصوص الأدبية وأنماطها الخاصة في الابتكار والإبداع. وهذا اقتراح من كاتب هو في الوقت نفسه محلل نفساني، وأستاذ للأدب بالجامعة الفرنسية، يجمع بين التخييل والتنظير بطريقة مدهشة، ويزاوج بين الشك والإصغاء الحكيم للكلمة، كلمة الآخر.

الإبداع والتطهير النفسي

- **التطهر (Catharsis)**

يعد مصطلح "التطهر" من أشهر المصطلحات في الفكر الإنساني منذ استخدمه "أفلاطون" في إحدى محاوراته لوصف تأثير كل من التأمل الديني والصلاة، والانفعال الذي تحدثه المأساة المسرحية (التراجيديا) في المشاهد. وكان "أفلاطون" يقصد أن

1 يذكر أن بيار جمع بين خاصتين جوهريتين: هو محلل نفساني Psychanalyste وأستاذ للأدب الفرنسي بجامعة باريس الثامنة. وأصدر ثمانية كتب لفتت انتباه القراء والمهتمين والمختصين في التحليل النفسي والأدب، نظرا إلى اكتشافاتها ومراجعاتها للأحكام والمسلمات، ويعطي بيار أمثلة مهمة عن المفاهيم التي يمكن استخراجها من الأعمال الأدبية... ما يعني استيلاد التحليل النفسي من الأعمال الأدبية نفسها.

المأساة تطهر المتفرجين من عواطفهم وانفعالاتهم المكبوتة، من طريق استثارتها في نفوسهم. غير أن المصطلح نال شهرته الحقيقية عند ("أرسطو" في الفصل السادس من كتاب "الشعر") عندما قال: "إن المأساة تطهر المتفرجين من "الانفعالات والعواطف المتطرفة". وجاء مفسرو "أرسطو" في القرنين السادس والسابع عشر في إيطاليا وفرنسا؛ وقالوا: إنه كان يقصد أن المأساة تجري عملية "تطهير" لهذه العواطف والانفعالات نفسها من "التطرف"؛ من خلال ما تثيره لدى المتفرجين من الشفقة على الأبطال النبلاء الذين ستحل بهم المأساة... وما تثيره في المتفرجين أيضاً من الخوف على أنفسهم من أن يحل بهم المصير نفسه.

غير أن نقاداً معاصرين أضافوا: أن التطهير التراجيدي يحدث أيضاً من خلال "تنوير" عقل المتفرج بالمعاني الجليلة التي تحملها المأساة؛ ويشتد تأثيرها؛ لأن المتفرج يتصور نفسه في مكان البطل، ويتخيل ما قد يحل به لو فعل ما فعله البطل...

وفي القرن الماضي، دخل مصطلح "التطهر" أو "التطهير" في علم النفس التحليلي من مجالين؛ الأول: هو علم نفس الشواذ أو المنحرفين؛ حيث توصف عملية التخلص من العواطف والانفعالات النفسية الشاذة أو المنحرفة بالتطهير؛ بغض النظر عن طريقة تحقيق هذه العملية. والمجال الثاني: في العلاج النفسي عند المدرسة التحليلية، منذ ابتكر عالم النفس "جوزيف بروير" أسلوباً للعلاج أطلق عليه اسم "الأسلوب التطهيري"؛ حيث يطلب من المريض النفسي أن يحاول تذكر أول مرة لاحظ فيها أعراض المرض؛ فإذا تذكرها شفي المريض كما زعم "بوير".

اقتبس "سيجموند فرويد" هذا الأسلوب في بداية تكوين نظريته المتكاملة في التكوين النفسي للإنسان، وفي علاج مرضاه، وكان لا يزال يؤمن بأن الحالات العصابية (أو الأمراض العصبية) ترجع إلى أحداث بعينها في حياة المرضى؛ ولكنه عاد فعدل من فكرته، وأرجع كثيراً من حالات "العصاب" إلى ما وصفه بأنه "صراع" بين الدوافع الغريزية والقيم التي رسختها الثقافة أو المجتمع.

وعمل "فرويد" بعد ذلك على تطوير أسلوب "التداعي الحر"؛ حيث كان أسلوب التطهير أحد جوانبه فحسب.

- **التطهير في الأدب والفن**

إذا كان الانفعال الشديد هو ما يعاني منه المبدع قبيل أو في أثناء النشاط المنتج؛ فإن ذلك قد يتحول في حالة الإنجاز إلى راحة وطمأنينة، وتحرر من كابوس الانفعال. وإذ يعاني المبدعون من ضغوط الكبت والخبرة والموروث الشعبي؛ فإنهم حين يصوغون

ذلك أدباً أو فناً تشكيلياً أو لحناً، يخلصهم بعد الإنجاز من الضغط النفسي وحالاته العصابية. يلخص (سلتر) العلاقة بين القدرة الإبداعية والاضطراب النفسي بقوله: "يصدر العمل الخلاق عن العناصر النشيطة والصحية للشخصية، ويمكن للسمات السيكوباتية أن تضفي على العمل طابعاً أو لوناً خاصاً. وقد تؤدي عمليات التثبيت العصابية إلى اختيار مادة من نوع خاص للعمل عليها أو تطويرها. وقد تجبر الأحزان والمحن الفنانين على البحث عن طريقة خلاقة تساعدهم على التطهير. لكن العمل الخلاق نفسه ينبثق من القوة لا من الضعف"[1].

وربما كان العامل المشترك بين الفنون كافة، في سائر العصور، روح الطفل الذي لم تلوثه المدنية؛ ففي الفن تمحى المسافات، وتتقارب الأمكنة، وتتكثف الأزمنة، وتزول الحدود؛ فكأن الإنسان يعود بعد عملية الإبداع إلى المرحلة العمرية الخالية من الدنس: "إن لم تعودوا كالأطفال فلن تدخلوا ملكوت السموات"؛ يقول (جويل. ل. سويردلو): "في أمستردام، كان فنسنت فان غوخ ابن الرابعة والعشرين عاماً تلفه الكآبة. ويشعر كأن الموت يتربص به. كان يسعده أن يهيم على وجهه في الطرقات كما ذكر لأخيه (ثيو) في إحدى رسائله؛ ولكن حالة الاكتئاب استمرت: "أحياناً أحس بأثقال ترزح تحتها رأسي، والنار تشتعل فيها، وأفكاري كلها مشوشة". ولقد قابلت الدكتور بيترهان نيمان مدير مركز الأزمات النفسية في أمستردام والمتخصص في معالجة الشبان المشوشين الضائعين... ووصفت له كل ما عانى منه فنسنت من أعراض: "مولع بالجدل تستحوذ عليه الهواجس، وغالباً ما يشعر بالقلق، ولقد أصبحت معدتي لا تتحمل أي شيء. طعامه في أغلبه من الخبز، وشربه من القهوة، لا يعرف النوم المستقر الهادئ، ويحرم نفسه من الملذات... ومدخن مفرط". تلكم كانت عليه حال فان غوخ، فماذا كان جواب الطبيب؟...

أدرك الطبيب أن المريض يعاني من ضغوط لا شعورية، ويمكن التخلص منها بمساعدته: "في البحث عن الجزء الغامض من الذات الذي لم يستعمله بشكل مألوف. وقد يستلزم الأمر بعض الوقت. في كل شخص ذات عبقرية، إذا استطاع أن يكتشفها فسيتلاشى من حوله كل ما نسميه مشاكل، أو على الأقل تصبح تافهة".

هكذا، يصبح الإبداع سبيلاً للعلاج، أو لتحقيق التوازن الذي يهدده الكبت، وقد يقود صاحبه إلى المرض النفسي[2]. وتصبح العملية الإبداعية قفزة إيجابية يتجاوز بوساطتها صاحبها كل أشكال الخوف المتأصل في الموقف الإنساني؛ كتب غراهام غرين في

1ـ نيل كسل، العبقرية والاضطراب العقلي، ص 294 ـ في العبقرية ـ عالم المعرفة 28 ـ 1996.

2ـ إسماعيل الملحم، التجربة الإبداعية، دراسة في سيكولوجية الاتصال والإبداع، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص 23

سيرته الذاتية: "الكتابة أسلوب من أساليب العلاج، وإني لأتساءل في بعض الأحيان كيف يتسنى لمن لا يكتب، أو يؤلف الموسيقى، أو يرسم، أن ينجو من الجنون أو الملانخوليا".

ويصبح أيضا تلقي الأعمال الإبداعية، تذوقاً أو قراءة أو مشاهدة أو استماعاً، بدوره، أسلوباً من أساليب العلاج والتطهر النفسيين؛ وبحسب (يونغ) تتبدى عملية العلاج في انسحاب الليبيدو من رموزه الاجتماعية التي كان متعلقاً بها في الخارج؛ لأن هذه الرموز لم تصلح لأداء مهامها لما أحدثه التطور في تغير الثقافة. وهذا الانسحاب إلى أعماق الشخص يثيرها لتبرز كوامن اللاشعور الجمعي. يرى الناس العاديون هذه الكوامن في أحلام النوم بينما يراها المبدعون في اليقظة عملاً فنياً ناجزاً، يرى فيه المحللون كثيراً من الرموز التي تدل على أساطير الأولين وتجارب الأجيال القديمة. ودليل ذلك عودة فنانين كبار من أمثال (بيكاسو) و(ماتيس)، وكاتب كبير مثل (أندريه مالرو) إلى ذلك المعين الكامن في الفن البدائي، وقبول المتلقين له. فما ذلك إلا تعبير لا تخطئه ذائقة عن تلك الجذور التي لم تمت؛ حيث يتلاقى المبدع والمتلقي عند نقاط مشتركة تلتغي عندها، إلى حد ما، الحدود بين الثقافات. فالمهم -كما يقول ليفي ستراوس- أنّ المرء لا يسير وحده أبداً على دروب الخلق والإبداع.

التفسير النفسي لبعض الظواهر الإبداعية

في علم النفس التحليلي، ولا سيما الفرويدي، يؤكد العمل الملحمي حالة (شبقية) في الشاعر؛ فهو محبط بالمعيق من قصير الشعر، ومكتنز لرافده (الجنسي) في داخله؛ ولذا، تشكل كتابة الملحمة، رمزا لممارسة (جنسية) خاصة طويلة الأمد، هائلة الصور، يفرغ بها بالتدرج مكبوح وجدانه، ومختزن أفكاره (الحالمة)، ليسترخي ببطء، بعد أن تكون هذه السلسلة الشعرية الطويلة قد أدت إلى إفراغ محتوياته...

فالشاعر الملحمي.. يمثل حالة لاشعورية من حالات ممارسة اللذة الذاتية الطويلة، ويمثل إشراقه في بعض أبياته، حالة (الرعشة القصوى) في الملحمة...[1]

-ظاهرة الائتناس الشعري:

يجب التفريق بين السرقة الأدبية من شاعر... وبين الحالة التي اصطلح على تسميتها ائتناسا؛ "فعلم النفس يعد هذه الظاهرة صحية، معافاة من الضرر؛ نظرا إلى

1ـ ريكان إبراهيم. نقد الشعر في المنظور النفسي، ص7-69

أن الشاعر يقرأ تراث أمته باستمرار، ويحفظ من هذا التراث ما يؤثر فيه...وباستمرار هذه المداومة "القرائية"، يحفظ المزيد من الشعر، إلى حد أن عملية الكف، وهي إحدى العمليات "الفسلجية" للحاء الدماغي، تحدث حالة طمس للمخزون في الدماغ، فلا يعود الشاعر يفرق بين ما له وما عليه من المخزون، ولا سيما بعد أن تتكون لديه محصلة كبيرة من "التراثية الذاتية".

... وكأن تلك "المعلومات" جزء يمتد من (أناه) المتكون عبر أيامه وشبابه، حاسبا إياها حقا من حقوقه...[1]

- ظاهرة المحاكاة الشعرية:

تناقش تحت هذا العنوان من منظور نفسي حالات: المعارضة، والتشطير، والتخميس، والرد...

فعلم النفس يشرح ظاهرة المحاكاة بأسس عديدة، منها: الاشباع، والتخليد، والنرجسية والعظمة...

ففي مجال التخليد، يعمد بعض الشعراء ممن لم تلتفت إليهم أقلام النقاد، إلى التعليق بمحاكاة نصوص شعرية لشعراء كبار...ومثل هذه المحاولة تعني في علم النفس سلوكا لا شعوريا لدى هؤلاء في ممارسة التقمص لأدوار الآخرين، والاستعانة بهم لتحقيق الشهرة واللمعان...

وفي ميدان العظمة، قد يصيب الامتعاض أحدهم من أفكار يقدمها شاعر، فلا يجدها الشاعر اللاحق صائبة، فيتعاظم بإزائها، ويسوده جو من الاستعلاء والتعاظم على أفكار غيره، ويوظف نفسه لدور المصحح لآراء غيره، من دون دعوة موجهة إليه...[2] فهذا العمل، لا يخلو، في رأيي، من نرجسية... أو شعور بالنقص...

- **الرموز الجنسية**

يقول فرويد عن "نظرية الأحلام" إنها كلمة سر التحليل النفسي، ومفتاحه الأساسي، وخير مدخل إلى المذهب التحليلي النفسي برمته. ويقدم عرضا مبسطا بديعا جامعا لوظيفة الأحلام، وأوالية تكوينها، وطريقة تأويلها، ومغزى رموزها وركائزها في اللاشعور... وما يهمنا هنا ذكر بعض الرموز الجنسية في "نظرية الأحلام"؛ تلك الرموز التي يمكن أن يوظفها المحلل النفسي للأدب، في أثناء دراسته... ولعلها لا تخرج

1ـ ريكان إبراهيم،. م.ن. ص53

2ـ ريكان إبراهيم. نقد الشعر في المنظور النفسي. ص54 - 55

عن دائرة علاقة علم النفس بالأدب والفنون، فضلا عن أن توظيفها في الدراسة، يعد فنا ممتعا... استفاد منه بعض الدارسين...

والواقع أن المواضيع والأشياء التي تلقى في الحلم تمثيلا رمزيا لها، ليست كثيرة العدد؛ ومنها الجسم البشري في جملته، والوالدان، والأولاد، والإخوة، والأخوات، والولادة، والموت...[1]

أما الوالدان، فرمزهما الإمبراطور والإمبراطورة، الملك والملكة، أو غيرهما من الشخصيات المبجلة؛ ولهذا، يخيم على الأحلام التي يظهر فيها الوالدان، جو من الورع والوقار؛ وأقل رقة من ذلك الأحلام التي يظهر فيها الأولاد، أو الإخوة والأخوات، إذ تكون رموزهم في هذه الحالة صغار الحيوانات والحشرات. وتمثل الولادة على الدوام تقريبا بحدث عنصره الرئيس هو الماء... أما الموت الوشيك، فيستدل في الحلم بالرحيل، أو بالسفر في قطار... أما العري، فرمزه الملابس والبزات..

وأغلب الرموز في الحلم، رموز جنسية... فيملك الحلم أن يمثل أعضاء الرجل الجنسية في تمثيلات شتى، يمكن نعتها بأنها رمزية، ويكون عامل المقارنة المشترك فيها واضحا جليا في الكثرة الغالبة من الأحوال. وللعدد 3 المقدس قيمة رمزية جلى بالنسبة إلى جهاز الرجل التناسلي في جملته. والجزء الرئيس من جهاز الرجل التناسلي (القضيب)، يجد أولا بدائله الرمزية في أشياء تشبهه شكلا؛ ومنها العصي، والمظلات، والجذوع، والأشجار، إلخ، ويجد هذه البدائل ثانيا في الأشياء التي تجمعها والقضيب صفة مشتركة، وهي قدرتها على ولوج الجسم، وإحداث جرح فيه نظير الأسلحة المدببة بمختلف أنواعها؛ من سكاكين وخناجر ونصال وسيوف، وكذلك الأسلحة النارية، كالبنادق... والمسدس الذي هو السلاح الأكثر مواءمة من حيث الشكل لهذه المقارنة... ومفهوم أيضا أن يمثل العضو المذكر بأشياء ينفر منها سائل؛ كالصنابير، والأباريق ذات العروة والنوافير، أو بأشياء قابلة للتمدد والاستطالة؛ كالمصابيح المطاطة والأقلام الكباسة. وإذا كانت الأقلام ومسكات الريش، ومبارد الأظافر، والمطارق وغيرها من الأدوات تقوم للعضو الجنسي المذكر مقام التمثيلات الرمزية التي لا جدال فيها، فمرد ذلك بدوره إلى تصور عن هذا العضو لا يعسر فهمه..

ومن الرموز الجنسية المذكرة الأخرى الأعصى على الفهم، الزواحف والأسماك، وفي المقام الأول الرمز الشهير: الثعبان...

أما جهاز المرأة التناسلي، فيمثل رمزيا بجميع الأشياء التي فيها تجويف، ويمكن أن تكون أوعية أو مستودعات؛ كالمناجم، والحفر، والكهوف، والآنية والقناني، والعلب

1ـ فرويد، نظرية الأحلام، ت. جورج طرابيشي، بيروت، ط1، 198، ص95 - 116

من مختلف الأنواع والأشكال، والخزانات، والصناديق، والجيوب، إلخ. ومن هذا القبيل أيضا المركب، والخزائن والأفران، والغرف التي تشير إلى الرحم أكثر مما تشير إلى الجهاز التناسلي بحصر المعنى، ويتصل رمز الغرفة هنا برمز البيت، فيصبح الباب والبوابة بدورهما رمزين يشيران إلى مدخل الفتحات التناسلية... أما من الحيوانات، فيمثل الحلزون والصدف رموزا مؤنثة لا مراء فيها... ويرمز الفم إلى الفتحة التناسلية، وفي عداد المباني والكنائس والمعابد...

وينبغي أن ندرج في عداد الجهاز التناسلي الثديين اللذين يمثلان رمزيا، مثلهما مثل نصفي الكرة الكبيرين الأخريين في جسم المرأة (يقصد الردفين)، بالتفاح والدراقنة، والفاكهة بوجه عام... ويصور الحلم شعر العانة لدى الجنسين في صورة غابة أو دغل...

ومن الرموز الأخرى لجهاز المرأة التناسلي علبة المجوهرات؛ فالحلية والكنز هما بمنزلة مداعبات وملاطفات توجه، حتى في الحلم، إلى الشخص المحبوب، وكثيرا ما ترمز السكاكر أيضا إلى المتعة الجنسية؛ أما الإشباع الجنسي الذي يتم الوصول إليه من دون مساعدة شخص من الجنس الآخر، فيرمز إليه بجميع أنواع اللعب، بما فيه عزف البيانو. ومن رموز الاستمناء الانزلاق والتزحلق، واقتلاع أوراق الأشجار... أما سقوط سن أو قلعه؛ فهذا الرمز يعني الخصاء... أما الرموز التي يراد بها تمثيل العلاقات الجنسية على وجه التعيين، فتتمثل في النشاطات الإيقاعية من رقص وركوب خيل وتسلق، وبعض الحوادث الأليمة كالاندهاس بالسيارة، وبعض الأعمال اليدوية، والتهديد بسلاح...

وتفيد الحيوانات المتوحشة في تمثيل المهتاجين من الرجال أولا، وفي تمثيل الغرائز الشريرة والأهواء، أما البراعم والأزهار، فتشير إلى جهاز المرأة التناسلي، ولا سيما البكارة... وبدهي أن تكون ربطة العنق التي تتدلى على الصدر ولا تحملها المرأة، رمزا مذكرا، أما البياضات والقماش، فرموز مؤنثة بالإجمال...

العصاب والإبداع

انكسار الأحلام، وإحباطها، والقمع، تفرضه المواصفات الاجتماعية على المبدعين، الذين كثيراً ما يتصرفون كالأطفال؛ فالطفل يظل حياً في المبدع وفي أعماق شعوره؛ ولأن المبدع كذلك، ولأنه في الأعم الأغلب يتميز بحساسية مفرطة؛ فالمبدع الذي يواصل اتجاهه ويعمل ذهنه ويركز تفكيره، يكون في كثير من لحظات حياته متوتراً، وأي عارض أو طارئ يصادفه قد يواجهه بشيء من النزق والتبرم؛ لأنه يعيش على

حدود دقيقة، ويحتاج إلى التأمل والتركيز كي يكون إدراكه للتغيرات ونواحي الضعف حوله هدفاً لنشاطه، من هذا الإحساس غير العادي بالأشياء والناس، يكون مستعداً للانطلاق نحو سد الثغرات، وحل الغموض، وفك ألغاز الوجود بتكوينات أدبية أو فنية أو غير ذلك من مجالات الإبداع وميادينه. وهذه الحساسية بالمستوى الذي تكونه عند ولادة العمل الإبداعي، يصنفها بعض علماء النفس ارتفاعاً بالوعي.

وفي لحظة ما أو أمام مشهد من المشاهد، تتكثف الفكرة في منظر أو مظهر فني يكشف عن جمال لم يخطر على ذهن. وقد اختصر (بول فاليري)، في جملة واحدة، جمال برهة زمنية حين قال أمام الغروب: "ما قيمة ألف ديوان من الشعر، أمام مغيب الشمس".

وفرط الحساسية عند المبدع، قد يؤدي به إلى الاضطراب النفسي، الذي يظهر انفعالاً حاداً يؤذي صاحبه، ويؤدي إلى سلوك ليس مما هو سائد في بعض الأحيان، قد يؤدي بصاحبه إلى مواقف حرجة، أو إلى نوع من السلوك الانطوائي، وإذا كان مثل هذا السلوك لا يعطل قدرته على التفكير، ولا يقطع صلته بالبيئة يكون المرء قد تعرض للعصاب الذي قد يؤدي به إلى مواقف حرجة وإلى سلوك انطوائي.

مدرسة التّحليل النّفسيّ (Psycho-Analysis)

1- علم النفس التحليلي مع فرويد (1856 - 1939)

استخدم فرويد مصطلح علم النفس التحليلي للمرة الأولى في مقال له العام 1896، بعنوان: "ملاحظات جديدة حول نفاس الدماغ"؛ مقال نجد ترجمته إلى الفرنسية في كتاب عنوانه: "العصاب والذهان والانحراف الجنسي"؛ وهذا المقال يكرس التخلي عن التنفيس في ظل التنويم المغناطيسي، وعن الإيحاء لمصلحة قاعدة "التداعي الحر"...

ويظهر الكتاب الأول في التحليل النفسي على وجه الدقة، لدى فرويد، العام 1900؛ وهو كتاب "تفسير الأحلام"، وابتداء من خريف 1920، جمع فرويد بعض زملائه في بيته مساء كل أربعاء؛ وهذه الرابطة "رابطة الأربعاء السيكولوجية"، ستصبح رابطة فيينا للتحليل النفسي العام 1980...

وجرت القطيعة مع تلميذ فرويد أدلر منذ العام 1911، وتلتها القطيعة مع ستيكل، وكان الانفصال عن يونغ العام 1913...[1]

1ـ فرويد وإدلر ويونغ....مدارس التحليل النفسي، تر. وجيه أسعد، المقدمة بقلم كوليت شيلان، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ط1992، ص5 المقدمة

- **أحجار الزاوية في نظرية التحليل النفسي**

التحليل النفسي مدرسة نفسية لفرويد (Sigmund Freud)، وهي تفسير السلوك الإنساني تفسيرا جنسيا... وتجعل الجنس هو الدافع وراء كل شي؛ والتحليل النفسي نظرية وطريقة في معالجة الاضطرابات العصبية، قوامها محاولة نبش العواطف والأفكار المكبوتة عند المرء، ورفعها إلى مستوى الوعي، ثم تحليل حصيلة هذه العملية وتفسيرها. وبذلك يزول العصاب (Neurosis) أو الاضطراب العصبي. والتحليل النفسي يعتمد، أكثر ما يعتمد، على تداعي الأفكار (أو المعاني) الحر (free association of ideas)، وعلى دراسة الأحلام وتأويلها. ومفاتيح السيكولوجية الفردية عند فرويد ثلاثة: الجنس والطفولة والكبت، ويستعمل التحليل النفسي منهجا من مناهج النقد الأدبي[1]. وعلماء النفس يبحثون عما عند الأديب من غريزة حب الاستطلاع، وحب نفسه، وعما عنده من إعجاب؛ ومن أشهر نقاد التحليل النفسي: هربرت ريد، وريتشاردز، وشارل مورون، وجاستون باشلارد.

ويمكن اختصار أحجار الزوايا في التحليل النفسي على النحو الآتي:

-الاعتراف باللاشعور النفسي لا بالمعنى الوصفي وحده، بل بالمعنى الدينامي والموقعي والمنهجي...

- تداعي الأفكار الذي يكرس الانتقال من التنويم المغناطيسي والتنفيس إلى التحليل النفسي.

- الكبت والدفاع.

- التحويل والمقاومة.

- وجود معنى للأحلام والأعراض؛ معنى يمكن تفسيره...

- وجود الجنسية في الطفولة...

- والطفالة: أي استمرار الأحداث المعاشة في أثناء الطفولة في سن الرشد، وجنسية الطفولة تنظم تطور الشخصية... وتشغل عقدة أوديب (مصطلح استخدمه فرويد للمرة الأولى في العام 1910)، مكانا مركزيا بوصفها نواة هذا التنظيم[2].

مدرسة التحليل النفسي

بدأت مدرسة التحليل النفسي على يد العالم النمساوي فرويد الذي كان طبيبا عصبيا يبحث في تشريح الأدمغة، وتكوينها، وعلاجها بالعقاقير الطبية، ومن خلال مراجعات

1ـ كارلوني وفللو، تطور النقد الأدبي في العصر الحديث ، ترجمة: جورج سعد يونس ، بيروت، دار مكتبة الحياة

2 ـ مجموعة من المؤلفين، مدارس التحليل النفسي، ص6 - 7

المرضى لعيادته في فيينا، لاحظ فرويد ظاهرة ما يسمى قديما بـ"الشلل الهيستيري" الذي تغير اسمه إلى العصاب التحولي (Convesion Hysterya)؛ وهو عبارة عن شلل بأحد أعضاء الجسم، أو فقدان البصر أو السمع أو أحد الحواس،... وأنه ليس هناك أي سبب عضوي لهذا المرض، وهذا ما أثار الفضول العلمي لدى فرويد...

- **أسس المنهج (من مبادئ الممارسة التحليلية النفسية)**

-القاعدة الأساسية: بين الأريكة والمقعد

بدأ فرويد منذ العام 1892-وقد قادته إلى ذلك مريضاته المصابات بالهستيريا- بالتخلي عن التنويم المغناطيسي أو الاستجواب الملح اللذين يركزان على العامل المقدر بأنه مسبب للمرض، واتجه إلى ترك حرية أكبر في الكلام لمرضاه. ويعتمد الاستشفاء بالكلام، كما أطلقت عليه إحدى المريضات، على تلك الرغبة في قول ما لديها لتقوله، من دون تدخل مكره أو في غير موضعه من المعالج... إن هذه الطريقة، من جهة المريض، قاعدة التداعي الحر للأفكار؛ حيث "تركيز انتباهنا على التداعيات "اللا إرادية"... وهي من جهة المحلل، قاعدة "الانتباه العائم"، وعليه بالذات عدم منح امتياز مسبق لأي عنصر من عناصر خطاب المريض...

فالتحليل النفسي هو إذًا، تجربة مسرحها اللغة حصرا؛ ويوضح لاكان في مؤلفه "كتابات": "ليس لهذه القاعدة سوى وسيط: كلام المريض"...

ـ اللاوعي

غيرت الممارسة التحليلية جذريا مفهوم اللاوعي؛ فهو لم يعد الوجه الآخر السلبي البسيط للوعي الذي يلخص الحياة النفسية، ويمكن القول إن اللاوعي هو المفهوم المؤسس للتحليل النفسي... ويسلط فرويد في موقعيته الأولى (وهي تصور مكاني للنفس تتوزع فيه هنا على ثلاثة أنظمة: اللاوعي/ ما قبل الوعي/ الوعي)، يسلط الضوء على المنطق الآخر الذي تشكله العمليات اللاواعية، وهو يدرس الدينامية اللاواعية المرتبطة بالرغبة والكبت، ويحل رموز اللاوعي في الإنتاجيات النفسية...

-وتحدث فرويد أيضا عن الحلم وما يتعلق به من إزاحة، وقابلية التصوير... والكبت، والتأويل...[1]

1ـ للمزيد، ينظر: مارسيل ماريني، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر. رضوان ظاظا، الكويت، مجلة عالم المعرفة، العدد 221، أيار 1997، ص63 - 73

- **الكبت:**

الكبت من أكبر الظواهر النفسية التي ركز عليها التحليل النفسي، إذ يُعد النواة الأساسية لدراسة النفس الإنسانية في باطنها، وتفسير السلوك الصادر عنها؛ ويمكن على أساسه الغوص إلى أعماق تلك النفس من أجل معرفة دوافعها الباطنية، آية ذلك، أن "نظرية الكبت هي حجر الزاوية الذي تقوم عليه كل عمارة التحليل النفسي"[1]، ومن ثمّ تتضح أهمية الكبت في الكشف عن الكثير من الجوانب النفسية[2]؛ فهو "الشحنة الانفعالية" "للهو" أو "الأنا" أو "الأنا الأعلى" التي تولد القلق، وقد تمنع من الانطلاق إلى سطح الشعور، أو قد تتصدى لها شحنات انفعالية مضادة، أو القضاء على شحنة انفعالية أو وقفها بوساطة شحنة انفعالية مضادة..."[3] فـ"الهو"، تمثل الجانب الغرائزي المادي الذي يحاول دفع السلوك اللاّشعوري للانطلاق إلى سطح الشعور، حتى تتحقق على أرض الواقع، ولكن "الأنا الأعلى" الذي يمثل مجموعة القيم الروحية والاجتماعية والأخلاقية تحاول أن تقف في وجه "الهو" حتى لا يطفو على السطح، ويتجسد في سلوك الإنسان هذا الصراع بين "الهو" و"الأنا الأعلى"؛ فينتج عنه كبت لكثير من السلوك؛ ذاك الكبت الذي قد يكون مصدراً لكثير من النصوص الإبداعية.

إن الحديث عن علاقة الإبداع بالكبت، يقودنا إلى عمق الدوافع الكامنة وراء ولادة النص الإبداعي في علاقته بالمبدع، والمحيط الذي وُلد فيه، على أساس أن النص الإبداعي نتيجة تفاعل بين واقع اجتماعي أو سياسي أو حضاري بشكل عام، ونفسيةٌ المبدع. "فالإبداع كالحلم، وما دام الحلم يتبدى على شكل صورة، فإن تلك الصورة التي تتبدى للحالم وللشاعر رموز لمكونات اللاشعور"[4]. فالنص الإبداعي - وفق هذه النظرية -ما هو إلاّ رموز تجسدت على شكل صورة لغوية حاملة لمكونات لا شعورية.

إن نظرة "فرويد" إلى المبدعات الفنية الكبرى لا تخرج عن كونها تؤكد الطابع الكبتي للإبداع، إذ إنّ المبدعات الفنية عنده ليست إلاّ تعبيراً عن مكونات الطفولة، ودوافعها الملحة.

1ـ جان لابلاش و ج ب بونتاليس، معجم مصطلحات التحليل النفسي، تر. مصطفى حجازي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1985، ص418

2ـ محمد بلوحي، الشعر العذري في ضوء النقد العربي الحديث (دراسة في نقد النقد، من منشورات اتحاد الكتاب العرب 2، ص59

3ـ كالڤن هال، أصول علم النفس الفرويدي، تر:محمد فتحي الشنيطي، ص11.

4ـ نصرت عبد الرحمن- في النقد الحديث دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية، مكتبة الأقصى الأردن، ط1، 1979، ص189.

ويؤكد هذه النظرة أحدُ أتباع "فرويد" بقوله: "تبرهن لنا سيكولوجية اللاشعورية برهاناً قاطعاً لا مراء فيه، على أن الخلق الفني ليس في جميع تجلياته، إلاّ ظاهرة بيولوجية نفسية، إلاّ تعويضاً تصعيدياً عن رغبات غريزية أساسية ظلت بلا ارتواء بسبب عوائق من العالم الداخلي أو العالم الخارجي"[1]؛ ومن ثمّ يصبح النص الإبداعي مجالاً من المجالات التي تفرغ فيها المكبوتات النفسية.

- **علاقة الإبداع بعلم النفس عند فرويد**

هناك علاقة متينة بين الأدب وعلم النفس؛ لذلك ليس غريبا أن يقرّ مؤسس هذا العلم (فرويد) بالقدرة الهائلة التي يمتلكها الأدباء في ميدان النفس: "والشعراء والروائيون حلفاء كرام على كلّ حال، ومن الواجب تقدير شهاداتهم حق قدرها؛ لأنهم يعرفون... أشياء كثيرة لا تجرؤ حكمتنا المدرسية على أن تحلم بها بعد"[2]... ومن الأشياء الغريبة التي يمكن تعليلها، أن علم النفس والأدب يتناولان موضوعات واحدة؛ أعني الخيال والأفكار والعواطف والمشاعر وما أشبه...[3]

اعترف فرويد إذًا، بأنّ الذين ألهموه نظريته في التّحليل النّفسيّ هم الفلاسفة والشعراء والفنّانون؛[(4)] لأن "الإبداع على اختلاف أنواعه وأشكاله، هو الرحم الذي يحتضن النّفس الإنسانية بحالاتها ومتناقضاتها كافة. فغالباً ما تكون الظاهرة غُفلاً في الحياة أو الطبيعة إلى أن يُقيّض لها رجلٌ عبقريٌّ، يخرجها للناس في صورة مشروع أو قانونٍ أو نظريةٍ أو تجربةٍ.."[5]

واستطاع فرويد أن يرسم للجهاز النفسي الباطني خريطةً أشبه ما تكون بالخرائط "الطوبوغرافية"[(6)]؛ فقسّمه إلى ثلاثة مستويات، تمثّل الثّالوث الدّينامي للحياة الباطنية الإنسانية:

1ـ سامي الدروبي، علم النفس والأدب، دار المعارف، مصر، ط2، لا ت، ص88.

2ـ سيغموند فرويد الهذيان والاحلام في الفن تر جورج طرابيشي بيروت، دار الطليعة، ط1، 1978، ص7

3-Roback (A.A): The Pschology of literature: cf. Present- day Psychology. Ed Roback. Peter Owen. London 19586. P. 869

4ـ ينظر فرويد سيغموند، تفسير الأحلام، ص: 11. وينظر Bellemin -n.j, psychanalyse et litterature, p11 12,

5ـ زين الدين المختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي: سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد (نموذجاً)، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998، ص9

6ـ ينظر، فرويد، علم ما وراء النفس، ص 58.

-المستوى الشّعوري "conscient".

-ما قبل الشّعور "preconscient".

-اللاّشعور "i,inconscience"[1].

والمستوى الأخير، هو الفرضيّة الأساسية التي تقوم عليها نظريّة التّحليل النّفسيّ...

وتوصّل "فرويد" إلى غريزتين أساسيتين توجّهان هذا الجهاز النفسي أو السلوك الإنساني عموماً، هما:

-غريزة الحبّ أو الحياة "الإيروس" eros: وتمثّل الحاجات النّفسيّة البيولوجيّة التي تُتيح للفرد الاستمرار في حياته والمحافظة على بقاء نوعه[2].

-غريزة الموت أو الفناء "التّناتوس" tanatos: وتمثّل مختلف الرّغبات التي تدفع الفرد إلى العدوان والتّدمير[3].

وقد انتهى "فرويد" إلى هاتين الفرضيّتين بعد أن عدّل من نظرّيته، إذ كان يعتقد أنّ الغرائز الجنسية "libido" هي الطّاقة التي توجّه سلوك الإنسان. ولكنّه اكتشف أن "اللّبيبدو" قد لا يتّجه دوماً نحو الآخرين، بل قد يرتدّ إلى الذّات، فيغرق الفرد في حبّ نفسه، وهذا ما يُسمّى "بالنّرجسيّة narcissisme" أو يُوقع الأذى والألم بنفسه للحصول على الإشباع الجنسي، وهذا ما يُسمّى بالمازوخيّة masochisme" وقد يحصل على هذا الإشباع بإيذاء النّاس وإيلامهم، وهذا ما يسمى "بالسّادية sadisme"[4].

تجاوز فرويد إذا، المقولات التي تردّ الإبداع إلى الإلهام أو الواقع الاجتماعي، وجعل اللاشعور الشخصي هو المصدر الحقيقي للإبداع. فالإبداع، بحسب فرويد، هو تنفيس عن الصراع المعتمل داخل الشخصية، والمتمثل في القمع والكبت، والمتطلع إلى أنواع شتى من السلوك، أرفعها التسامي الذي يؤدي إلى إظهار العبقرية. وهو رغبة لم تجد تلبية لها في عالم الواقع، فانصرفت إلى عالم الخيال. وبهذا يبدو الإبداع تعويضاً عن غرض أدنى بغرض أسمى.

وبوساطة التسامي يفرغ الأديب شحنته، مستبدلاً الهدف الذي لم يحققه بهدف ذي قيمة اجتماعية كالكتابة الأدبية. وعلى هذا؛ فإن فرويد يرى الأدباء والفنانين مرضى

1ـ ينظر فرويد، الموجز في التّحليل النّفسيّ، ص71 وما بعدها. وينظر فرويد، مسائل في مزاولة التّحليل النّفسيّ، ص31 وما بعدها. وينظر فرويد، الأنا والهذا، ص: 9 - 16و 27.

2ـ ينظر: فيصل عباس، الشّخصيّة في ضوء التّحليل النّفسيّ، ص76 - 77

3ـ ينظر: فيصل عبّاس، الشّخصيّة في ضوء التّحليل النّفسيّ، ص76 - 77 - 78.

4ـ ينظر: فيصل عباس، الشخصية في ضوء التحليل ص72.

يخفون عقدهم في إبداعهم. ومهمة الناقد هي البحث في التحولات التي أجراها المبدع لتغطية مكبوتة بمكتوبة.

ومع أن (فرويد) يعترف بعجز التحليل النفسي عن إدراك طبيعة الإبداع الأدبي والفني، فإنه نشر ثلاث دراسات عن التحليل النفسي للأدب، عن ليوناردو دافنشي، ودستويفسكي، وينشن؛ ففي دراسته لدافنشي، بنى سيرة للفنان ولمكبوتاته الجنسية التي ظهرت في شذوذه الجنسي. وفي دراسته لدستويفسكي، عني بتفسير الصراع الهستيري الذي كان يصيب دستويفسكي، ورغبته الأوديبية في قتل الأب.

وقد حقّق التفسير النفسي للأدب فتوحات جديدة؛ فقد كان تردد (هاملت) مثلاً يُرَدُّ، في المناهج النقدية القديمة، إلى جبنه، وإلى تأمله الذي أضعف قدرته على العمل، فأصبح ـ في التفسير النفسي ـ يُرَدُّ إلى ضراوة الصراع النفسي الذي يضطرم داخله، ويشلّ قدرته على العمل...(الأوديب).

وعدّ فرويد الأدباء أقدر على تحليل نفسيات شخوصهم من علماء النفس في عياداتهم، فقال: "إن الشعراء والقصاصين يعرفون أشياء كثيرة، ما تزال حكمتنا المدرسية قاصرة عن فهمها. إنهم أساتذتنا في إدراك النفس".

لكن أتباع (فرويد) تطرفوا في تفسير الأعمال الإبداعية، فذهب (إدلر) إلى أن الإبداع هو تعويض عن (عقدة النقص) التي يعاني منها المبدع. وقسم(يونغ) اللاشعور إلى نوعين: لا شعور شخصي ولا شعور جمعي... فإذا كان (فرويد) ركز على اللاشعور الشخصي ومكبوتاته، فإن تلميذه (يونغ) ركز على اللاشعور الجمعي المتوارث الذي هو واحد عند جميع الناس، ومنه يستمد الأدباء والفنانون صورهم وأخيلتهم، وعلى أساسه نشأ (النقد الأسطوري) الذي يُعنى بالنماذج الأساسية: كنموذج الولادة الجديدة، والبعث...

ومع أن النقد النفسي يبدو متطفلاً على الأدب، وأنه يحشر الأدباء في زمرة المرضى، وينسى حياتهم اليومية، فإنه أنار كثيراً من غوامض الإبداع والرموز التي كانت مستغلقة في وجوه النقاد.

وفي ضوء نظرية التحليل النفسي، وما يتصل بها من لا شعورٍ وغرائز جنسية وأحلام ومكبوتات، وَلجَ "فرويد" عالم الفنّ والفنّانين ليعرض عليه بضاعته السيكولوجية؛ فكان من الأوائل الذين رسّخوا بالنظرية والتّطبيق علاقة علم النفس بالأدب والفنّ والنّقد، إذ تناول بالتّحليل النّفسيّ شخصيّات الفنّانين وأعمالهم الفنّية، وعمليّة الخلق الفنّي والمتلقّي.

ولا يتّسع المجال هنا لعرض كل آرائه في هذا المجال، ويكفي أن نشير إلى بعضها،

فالفنّان عنده إنسانٌ عُصَابِيٌ[1] أقرب إلى الجنون لحظة العملية الإبداعية، وبعد الفروغ منها، فهو إنسانٌ عاديٌّ سويّ في كامل وعيه.

ولذا؛ اختلف الفنان عن العصابي الحقيقي؛ فهو يستطيع تَخطّي عتبة اللاّشعور، والإفلات من رقابه الأنا الأعلى مُحقّقاً رغباته ومكبوتاته بوسائله الفنّية الخاصة، وهو بعد ذلك، إنسانٌ عاديٌّ سويّ"، وهذا ما لا يستطيعه الإنسان العصابيّ غير الفنّان.

غير أن فرويد[2] يرى أن الأحلام وسيلة من وسائل إشباع الرغبات التي قد تكون عَصِيّة التّحقيق في الواقع، ولكنه عدّل من هذه الفكرة حين اكتشف ما يسمّى بحالات "عُصاب الصّدمة"، وهي الحالات المؤلمة التي تعتور المريض، فيعود في أحلامه إلى تذكّر الموقف المؤلم الذي حدث له في الواقع، ومن ثمّ؛ يصبح هذا الحلم صعب التّفسير، لأنه ينافي "مبدأ اللذة"[3].

ولعلّ الغُلوّ البادي في نظرية "فرويد"، هو عده الغريزة الجنسية الباعث الأول على الفنّ، وليس المحاكاة كما كان يرى فلاسفة الإغريق ومن تبعهم من فلاسفة القرنين الـ17و والـ18م ونقادهما. وعلى أساس هذه الغريزة وغيرها، ذهب يُحلّل شخصيتي "ليوناردو دافنتشي" و"دوستويفسكي" وأعمالهما الفنية، فبحث الإبداع الفنيّ عند الأول، وحلّل حُلمه في طفولته، أي ذلك النّسر الذي حطّ عليه وهو في المهد، وفتح له منقاريه وأخذ يضربه على شفتيه مرات عديدة. فسّر "فرويد" هذا الحلم بالبطء الذي عُرف به هذا الرسام الإيطالي في إنجاز أعماله العظيمة، كما حلّل انحرافه الجنسي على مستوى اللاّشعور، وعدم إكماله الكثير من أعماله الفنيّة والأعمال المكتملة كالموناليزا، ورؤوس النساء الضاحكات والقديسة آن[4].

وتناول أيضاً بالتحليل النفسي شخصية الثاني -دستويفسكي- وروايته المعروفة" الأخوة كرامازوف"؛ فوجد في هذه الشخصية الروائية كل المتناقضات، فهي تحمل، في تصوره، الفنان المبدع الخالق الجدير بالخلود، وتحمل، في الوقت نفسه، الأخلاقي والعُصابي، والآثم المجرم المتعاطف مع الآثمين المجرمين. والمهووس بالمقامرة، والمولع بتعذيب نفسه

1ـ العصاب (neurose) اضطرابات وظيفية غير مصحوبة باختلال جوهري في إدراك الفرد للواقع، كما هو في الأمراض الذّهانية، ويُميّز التّحليل النّفسيّ بين نوعين من الأعصبة الواقعية actual - neuroses مثل: النيروستانيا وعُصاب القلق، والأعصبة النفسيةpsycho- neuros ؛ كالهستيريا والعصاب الوسواسي..

2ـ فرويد، الموجز في التحليل النفسي، ص 98 - 99.

3ـ ينظر، فرويد، تفسير الأحلام، ص 149 - 185. وينظر فرويد، الموجز في التحليل النفسي، ص:17 - 18

4ـ ينظر، فرويد. التحليل النفسي والفن، دافنتشي ودستويفسكي، ص:32. وينظر، الواد، حسين، قراءات في مناهج الدراسات الأدبية، ص 5و6.

وتعذيب الآخرين. وهذا كلّه مجسّدٌ في روايته المذكورة؛ إذ رآها "فرويد" صدىً لحياة هذا الروائي الشخصية وانفعالاته الباطنية أو اللاشعورية. وهي تحمل، فوق هذا، جريمة قتل الأب والانحراف الجنسي...[1].

ولم يقف "فرويد" عند حدود تحليل شخصية الفنان وعمله الفنيّ، وتبيان الصلة النفسية بينهما وحسب؛ إنما اهتمّ أيضاً بتحليل شخصيات الأعمال الروائية والمسرحية وأبطالها؛ كشخصية "هاملت"، وبطلة القصة "غراديفا" للكاتب الألماني "ينسن"، واهتمّ أيضا بتحليل عملية الخلق الفني، أو عملية الإبداع نفسها؛ فهي عنده شبيهة بثلاثة نشاطات بشرية هي: اللعب، والتخيل، والحلم، والمبدع لديه كالطفل أو المراهق، كلاهما يلعب ويتخيّل ويحلّم ليصنع لنفسه عالماً خيالياً يتمتّع به، ويُصلِح فيه من شأن الواقع، ويَسْتَعِيض به عن رغبته الحقيقية[2].

ولم يغفل "فرويد" في تحليله النفسي القارئ، أو البحث عن حقيقة المتعة التي يجنبها المتلقي من قراءته الروائع الأدبية والفنية؛ فالمبدع، في تصوره، حين يصنع عالمه الخيالي، ويقدّمه في قالب فنّي، فكأنه يقدّم إلى القارئ إغراءً محفّزاً على الاستزادة من قراءة أعماله والاستمرار فيها. ولن يحصل المبدع على هذه الضّمانة إلاّ إذا استطاع أن يتجاوز تجربته الذّاتية إلى تقديم تجربةٍ عامّةٍ يشترك فيها جميع الناس، ويجد فيها القارئ، على الخصوص، ما يحقّق له متعته من دون شعور بالحياء أو الذّنب؛ أي يجد رغباته وخيالاته مجسدة في تلك التجربة. ولن تحدث متعة المتلقّي على أكمل وجه، إلا إذا كان هناك تجاوبٌ بينه وبين المبدع في كثيرٍ من المواطن المشتركة. وهذه المواطن، تُكوّنها في نظر "فرويد" العُقد والحصارات، والمكبوتات، وكل ما اختزن في اللاّشعور من ذكريات الطفولة[3].

إن المتأمل لمنهج التحليل النفسي عند "فرويد" يدرك أنه يقسم الحياة النفسية إلى ثلاثة أجهزة رئيسة هي: الهو، والأنا، والأنا الأعلى؛ إذ تؤلف هذه الأجهزة الثلاثة كياناً موحداً عند الإنسان السليم نفسياً، وحين تعمل معاً عملاً تعاونياً، تمكن الفرد من أن يمارس نشاطه بشكل جدي وفعال، وغاية هذا النشاط هو إرضاء الحاجات، وإشباع الرغبات الإنسانية؛ أما إذا اضطربت موازين هذه الأجهزة الثلاثة، فينشأ الشذوذ عندئذ.

1ـ ينظر، فرويد، التّحليل النّفسيّ والفنّ، ص 96، وما بعدها وينظر، محمد علي عبد المعطي، الإبداع الفنّي وتذوّق الفنون الجميلة، ص 142.

2ـ ينظر، الواد، حسين، قراءات في مناهج الدّراسات الأدبيّة، ص: 7 - 8 - 9.

3ـ ينظر فرويد، الهذيان والأحلام في الفن ص9 وما بعدها. وينظر الواد، حسين، قراءات في مناهج الدّراسات الأدبيّة، ص:7 - 8 - 9

فالوظيفة الوحيدة "للهو" هي تمكين انطلاق كميات الإثارة التي يطلقها في الكائن مؤثر خارجي أو داخلي، هذه الوظيفة ترضي ما يطلق عليه "فرويد" "مبدأ اللذة"، إذ هدف هذا الأخير هو تخليص الشخص من التوتر، أو الهبوط به إلى مستوى أدنى. أما "الأنا" فهو الجهاز التنفيذي للشخصية، وهو الذي يتحكم في "الهو" و"الأنا الأعلى"، ويدبر شؤونهما، وهو الذي يحفظ الاتصال بالعالم الخارجي؛ فحينما يُنجز "الأنا" وظائفه التنفيذية بحكمة، يسود الانسجام، ويعم الاتزان، وحين يستسلم "الأنا" "للهو" أو "الأنا الأعلى" أو للعالم الخارجي، ينجم عن ذلك الاضطراب والشذوذ؛ فالأنا يحكمه "مبدأ الواقع" بدلاً من "مبدأ اللذة"، وهدف "مبدأ الواقع" تصريف الطاقة إلى حين اكتشاف الموضوع الذي يرضي الحاجة.

أما "الأنا الأعلى" فهو ذلك الجانب الأخلاقي القضائي من جوانب الشخصية؛ إنه أقرب إلى تمثيل المثالي منه إلى تمثيل الواقع، وهو يسعى من أجل الكمال أكثر مما يسعى إلى الواقع واللذة.

أدلر (1937م) وطروحاته السيكولوجية

كان أدلر أول المنشقين عن جماعة التحليل النفسي في العام 1911؛ فالتحليل النفسي يبين أن ثمة عناصر شهوانية ملازمة لكل تطلعات "الأنا"، أما نظرية أدلر، فتلح، على العكس، على العناصر الملازمة للاندفاعات الشهوانية، وتركز على السلوك المعقد والتغايري للأفراد. وهو بذلك، يلجأ إلى العقلنة لا إلى الدافع اللاواعي أو إلى السببية النفسية؛ وفضلا عن ذلك، فإن عوامل الكبت والعصاب لا تنحصر في العقد الفطرية، وفي رواسب الماضي، إنما ترتبط بالنزعة الغائية التي توجه المرء نحو غاية ما. وهكذا أسس أدلر علم النفس الفردي، والفكرة التي يرتكز عليها مذهبه تقول: "إن نزعة الفرد إلى أن يؤكد نفسه وإرادة الاقتدار لديه، هما اللتان تتجليان بصورة "الاحتجاج الرجولي" في مسيرة الحياة، وفي الطبع والعصاب، وهذا الاحتجاج هو المحرك الرئيس للنشاط الإنساني...وذهب هذا التصور بأدلر إلى حد عده الطفل يجعل كل تصوره للحياة مستندا إلى الحط من شأن المرأة": "أرغب في أن أصبح رجلا بالمعنى الواسع للكلمة". ويرى أن عند كل فرد عقدة دونية، وهذا الشعور الشامل بالدونية يستمد مصدره من مرحلة الطفولة؛ حيث يشعر الفرد بصغره وضعفه أمام الكبار، ويتعزز هذا الشعور عند سوء التعامل الأسري مع الولد؛ إذ يقلل من شأنه، أو يسخر من مواقفه، ما يولد عنده الرغبة التعويضية بالتفوق أو السيطرة. وإذا تجاهل الأهل رغبات الطفل أو عاقبوه...

أو استمروا في ردعه... فإن من شأن سلوكهم هذا أن يزكي الشعور بالدونية الذي يصبح وضعا مرضيا نفسيا دائما، تنعكس أعراضه على شخصية الطفل سلوكا وإنتاجا، ما يؤدي إلى العصاب...

وهكذا، اختلف أدلر مع أستاذه فرويد في أنه عد القوة الدافعة في الإنسان هي الرغبة في القوة والتفوق بوصفها تعويضا عن نقص، عوضا عن الليبيدو الغريزي، كما وضع الرغبة في العدوان محل الرغبة في الجنس، ويرى أدلر أن الطفل منذ صغره يعاني من الشعور بالنقص؛ ولا سيما عندما يرى أنه أضعف من الكبار جسميا وعقليا، ويستجيب لذلك بالكفاح من أجل التفوق والسمو، كتعويض لشعوره بالعجز. ورأى أدلر في البداية أن القصور أو النقص هو عضوي فقط، ثم عدل رأيه في ذلك، وأضاف ما أسماه بالدونية النفسية والاجتماعية..[1] وأشار إلى بعض المواقف الأسرية التي تساعد على ذلك؛ مثل: تدليل الطفل أو إهماله، وترتيبه داخل الأسرة، وأسلوب الحياة الذي يضعه كل فرد بوصفه هدفا مبكرا في حياته.. والنمط الأسري... ومن الممكن أن يؤدي أسلوب الحياة هذا إلى ظهور المواهب، وإلى السلوك الاجتماعي المفيد اجتماعيا؛ ولكنه قد يؤدي أيضا إلى تعويض زائد مرضي...

وطرح ادلر جانبا النظرية الجنسية في العصاب، وعد الأخير عبارة عن محاولة لكي يحرر الفرد نفسه من الشعور بالنقص، من أجل أن يحصل على الشعور بالتفوق...[2]

وفي المقابل، يمكن لهذا الشعور بالدونية، أن يظهر صورة معاكسة تماما في عقدة التفوق، وهذه العقدة هي الوجه الآخر لشعور الدونية، حين يسعى الإنسان لتعويض شعور الدونية المتفاقم، وتظهر هذه العقدة بجلاء في مواقفه وآرائه وسماته، ولعلها تظهر أيضا في إبداعات الفنانين كالشعراء والادباء، فالمصاب بعقدة التفوق يقنع نفسه بأنه يتمتع بقدرات خاصة متفوقة على سائر البشر... وهو يظهر الغطرسة واحتقار الآخرين، ويرغب في أمرة الضعفاء، يظهر تقديسا للأبطال، ورغبة ملحة في الارتباط بالشخصيات المهمة... ويمكن تطبيق هذه النظريات على شخصية المتنبي، القائل:

وكل ما خلق الله وما لم يخلـــــــق

محتقر في همتي كشعرة في مفرقي

1 ـ الزّراد، فيصل محمد خير. الأمراض العصابية والذهانية والاضطرابات السلوكية. بيروت. دار القلم. ط1، 1984، ص22

2ـ الزراد، الأمراض العصابية ، ص51

والقائل أيضا:

سيعلم الجمع ممن ضم مجلسنا بأنني خير من تسعى به قـــــــدم

الخـيل والليل والبيداء تعرفنـــي والسيف والرمح والقرطـــاس والقلم

أنـــاـ الذي نظر الأعمى إلى أدبي وأسمعت كلماتي من بـــه صمـــــم

فالباحث الذي يلجأ إلى التحليل النفسي، لا بد له من أن يعثر في طفولة الشاعر المتنبي على الكثير من التحقير الذي واجهه، وأحدث شرخا عميقا في أعماق لاوعيه؛ فعمق شعوره بالدونية؛... فقضى العمر كله يجاهد لتعويضه، وهو لم يقبل قط أن يكون في موقف ضعف أو نقص...ألم يشترط على سيف الدولة أن يلقي الشعر وهو جالس؟ فمثل هذه الشخصية لا تحتمل الضعف؛ لأنه صنو الموت؛ إنها عقدة التفوق؛ وجه آخر لعملة واحدة هي النقص أو الدونية المكبوتة...

فضلا عن ذلك، خالف "أدلر" صاحب مدرسة "علم النّفس الفرديّ" أستاذه "فرويد" في أن تكون الغريزة الجنسية السّبب الوحيد لظهور الأمراض العصابية، والباعث الأول على الفنّ. ورأى أن الشعور بالنّقص هو السّبب الرّئيس في نشأة العُصاب، وأنّ الباعث الأساسي على الفنّ هو "غريزة حبّ الظّهور أو حبّ السّيطرة والتّملّك"[1]؛ ولعلّ الشيء الذي يميّز نظريّة "أدلر" اهتمامه بالجانب الاجتماعي؛ فالدوافع اللاّشعورية، في تصوّره، لا يمكن أن تقدّم بمفردها فهماً مكتملاً للطّبيعة البشرية؛ إذ لا بدّ من تفاعل عالم الشخصية الباطني بالعلاقات الشّيئيّة الموضوعيّة، وبخاصّةٍ العلاقات الاجتماعية؛ لأن الفرد، في نظره، ليس كائناً معزولاً عن وسطه الاجتماعي، يتصرّف بما يُمليه عليه نزوعه الفردي ودوافعه اللاشعورية... بيد أنه لم يُحدِث اهتمامه بالجانب الاجتماعي انقلاباً في حركة التّحليل النّفسي[2].

يونغ (1875م-1961م) واللاوعي الجمعي

"كارل يونغ" محلل نفسي سويسري، وفي وقت من الأوقات كان من أتباع "فرويد" (أول رئيس لجمعية التحليل النفسي الدولية)، وفي العام 1912، نشر كتابا بعنوان: "علم النفس والعقل الباطن (Psychology and The Unconscious) يصف فيه بعدين للاوعي...

1ـ ليبين، فاليري، التحّليل النّفسيّ والفرويديّة الجديدة، ص 113 وما بعدها.

2ـ م.ن، ص 113 وما بعدها.

ويفترض "يونغ" وجود "اللاشعور الجمعي (collective unconscious)، وكانت هذه الافتراضات الجدلية كافية لتحدث الخلاف بينه وبين "فرويد"، وأسس "يونغ" مدرسة "علم النفس التحليلي" وذاع صيته.

- اللاشعور الجمعي

يرى "كارل غوستاف يونغ" أن أستاذه "فرويد" غالى كثيراً في إعطاء هذه الأهميّة الكبيرة للغريزة الجنسية، حين عدّها سبب نشأة العُصاب عند الفنّانين، والباعث الأول على الفنّ. والحقّ، أن "يونغ" يوافق أستاذه على مبدأ "اللاّشعور" بوصفه مظهراً من مظاهر الفنّ، ويسمّيه "اللاّشعور الفردي أو الشخصي" أو "الخافية الخاصّة"؛ ولكنّه يُضيف إليه نوعاً آخر يسمّيه "اللاّشعور الجمعيّ" أو "الخافية العامّة". ويعدّه المنبع الأساسي للأعمال الأدبية والفنيّة، والبَوْتقة التي تنصهر فيها كلّ النماذج البدائية والرّواسب القديمة، والتّراكمات الموروثة والأفكار الأولى[1].

انتقد "يونغ" إذًا، بشدة، "فرويد" ونظريته الجنسية، وميّز بين نوعين من اللاشعور؛ هما: اللاشعور الفردي، واللاشعور الجمعي، فيقول: إن ثمة لاشعوراً آخر هو أكثر أهمية... يتمثل في اللاشعور الجمعي الذي هو نتاج خبرة بشرية راكمتها الحياة الإنسانية خلال آلاف السنين، وفيه تختزن الخبرات المتراكمة عبر الأجيال...التي مرت بالأسلاف القدامى، وتظهر هذه الخبرة في المعتقدات والأساطير والفنون والتقاليد والعادات. وهناك أنماط أولية في اللاشعور الجمعي، مثل: (الله، والأم، والأب، والطفل، والشيطان، والميلاد، والموت. ولتأكيد وجود هذا اللاشعور نفذ "يونغ" دراسات ميدانية، حيث سافر إلى إفريقيا وأمريكا ودرس قبائل وشعوبا بدائية، واستجمع أساطيرها ورموزها الثقافية، وقارن بينها، ليخلص في النهاية إلى وجود تشابه كبير بين ثقافات الإنسان على الرغم من التباعد الجغرافي والاختلاف البيئي... وأن ثمة مكونا مشتركا تصدر عنه هذه التمثلات الثقافية المتشابهة؛ هو اللاشعور الجمعي.

فاللاشعور الجمعيّ، بهذا المعنى، يمثّل خبرات الماضي وتجارب الأسلاف، وهو منطلق "يونغ" في تحليل عمليّة الإبداع بصورة عامة؛ فهذه العملية، "تتمّ في تصوره، باستشارة النماذج الرئيسة المتراكمة في اللاّشعور الجمعي بوساطة "اللّيبيدو" المنسحب من العالم الخارجي، والمرتدّ إلى داخل الذات، وبوساطة الأزمات الخارجية أو الاجتماعية؛ وهذا ما

1ـ يونغ، كارل غوستاف، علم النفس التّحليلي، 29 - 3 - 191 - 194.، وينظر: محمد، علي عبد المعطي، الإبداع الفنيّ وتذوّق الفنون الجميلة، ص 16-159-158-155-154.

يسبّب اضطراباً نفسيّاً لدى الفنّان، فيحاول إيجاد اتزّانٍ جديدٍ لنفسه"[1].

ومعنى هذا، أن كل المؤثرات يجب أن تمرّ عَبْر الخافية العامّة، في حين أن العملية الإبداعية عند "فرويد" تحدث مباشرةً من طريق أوالية "التّسامي"، وعِلّتها الرئيسة تكمن تحت ضغط مركّب "أوديب" أو الرّغبات الشّقيّة المكبوتة في اللاّشعور العائد إلى سلوك الفرد ذاته، لا إلى الأفكار البدائية الموروثة. وقد انتهى "يونغ" إلى ما انتهى إليه أستاذه سابقاً، وهو أن عملية الإبداع الأدبي أو الفني عمليّة معقدةٌ غامضةٌ، لا يمكن لفرضيات التحليل النفسي أن تحل لغزها بسهولةٍ، وإن كان يقترح إيجاد منهجٍ فنيّ جماليّ لتعمّقها، أو العودة إلى حالة "المشاركة الصوفية" لاستكناه بعض أسرارها[2].

وقد وجد يونغ، أن مفهوم الليبيدو الجنسي لا يمكن الاعتماد عليه، وافترض أن هناك أساسا غير ذلك، وهو أن هناك مستودعا كبيرا في طاقته، تنبثق منه القوى الدافعة للإنسان في حياته... وأدخل يونغ مفهوم الانطواء والانبساط، فقال: "إن الليبيدو عند الانبساطيين يتجه نحو الخارج، وهم يستجيبون موضوعيا إلى العالم الواقعي، أما الانطوائيون، فيرتد عندهم الليبيدو إلى الداخل نحو حقائق ذاتية"؛ وهذا الاتجاه نحو الواقع الخارجي، أو الذات الداخلية، جزء رئيس في التكوين الجسمي النفسي للفرد، وهو يحدد نمطه وشخصيته إلى درجة كبيرة...[3]

وممّا لا شك فيه، أن مدرسة التحليل النفسي قدّمت للأدب والفن خدماتٍ جليلةً، وحقّقت للنّقد مكسباً منهجيّاً جديداً؛ إذ فتحت أمامه آفاقاً واسعةً في تعمّق الصُّور الفنّية، وزوّدته بمفاتيح سيكولوجيّة لتحليل شخصيات الأدباء والفنّانين؛ فهي من هذه الناحية ذات فضلٍ كبيرٍ لا ينكر في إرساء قواعد نظرية النّقد النفسي.

غير أن لهذا المنهج في دراسة الأدب ونقده آثاراً سلبيّةً واجهت انتقاداتٍ كثيرةً، وهي انتقادات لا تُبطل منهج التحليل النفسي من أساسه بقدر ما تسعى إلى مناقشته وإثرائه؛ نظرا إلى أن دراسة عمليّةٍ معقّدةٍ غامضةٍ كعمليّة الإبداع الفني، من طريق وسائل تجريدية وفرضيات تخمينية، يكون مآلها التّعقيد والغموض أيضاً. ثمّ إن هذا المنهج "سلب "أهمّ" حقٍّ للأعمال الأدبية والفنية، وهو الحقّ الجمالي والاجتماعي، حين حصر اهتمامه في دراسة شخصيات الفنانين على حساب الأثر الفني؛ فكانت المعالجة في

1- يونغ، كارل غوستاف، علم النفس التّحليلي، : 29 - 3 - 191 - 194، وينظر: محمد، علي عبد المعطي، الإبداع الفنيّ وتذوّق الفنون الجميلة، ص: 16-159-158-155-154

2ـ الزّراد، الأمراض العصابية والذهانية والاضطرابات السلوكية. ص52-51

النهاية معالجةً "كلينيكيّة" أو "عياديّة"؛ لأنّ الأساس الذي انطلق منه أساسٌ طبّيٌ"[1].

أواليات الدفاع في التحليل النفسي

لا بد للمحلل النفسي للأدب، من أن يتسلح بمفاهيم ومصطلحات نفسية جمة؛ منها مثلا: أواليات الدفاع التي هي عبارة عن آلية للدفاع عن الذات؛ وهي حيلة أو رد فعل يستهدف الحفاظ على توازن "الأنا"؛ أي الدفاع عن التكامل النفسي... بهدف السيطرة على القلق...

-الكبت: وهي عملية نفسية لا واعية، تطرد بوساطتها نزوات معينة، وكل ما يرتبط بها من انفعالات وخبرات؛ أي أنها تطرد إلى اللاوعي أي تصور أو انفعال وإحساس لا يتلاءم مع الجهاز النفسي... وهذه العملية تبقى نشطة... ومهمة جدا؛ حيث يستعان ببقية الأواليات إذا أخفقت...

-النكوص: أي الرجوع إلى سلوك أكثر بدائية؛ فهي عملية ارتداد إلى الوراء، والعودة إلى أساليب سابقة في التصرف مرتبطة بمرحلة من العمر قد تجاوزناها؛ وهو ما يرجع إلى الضغوطات التي يعاني منها الفرد في حالته الراهنة...

-التسامي: وهي أيضا من أواليات الدفاع ضد النزوات؛ إذ تسمح بتحريف الطاقة الجنسية أو العدوانية نحو أهداف سامية لها قيمة اجتماعية ورياضية أو فنية...

-الانتقال: هنا يمكن تحويل طاقة النزوة من موضوع إلى آخر؛ مثل: ميل عدواني تجاه الأب، ناتج عن عقدة أوديب، يمكن انتقاله إلى موضوع بديل مقبول أكثر، وبناء؛ كالدراسة...

-الإسقاط: وهي أوالية دفاعية تقتضي نفي التهمة عن الذات، وإلصاقها بالآخر...والإسقاط تلجأ إليه الشخصية المهددة بالتفكك؛ وتمكن هذه الوسيلة صاحبها، من أن يرد على الآخرين مشاعره المؤذية أو الممنوعة التي لا يستطيع الاعتراف بها...

-التماهي: بوساطة هذه الأوالية، نتمثل بشكل غير واعٍ، نموذجا لكي نشبهه؛ والتماهي مهم جدا من أجل تشكيل الشخصية ونموها؛ فهو يبدأ بداية مع الأهل، ثم يبحث الفرد عن نماذج أخرى...

-ومن أواليات الدفاع التي يستعملها المراهق:

-التعفف: هذه الأوالية تقوى عند المراهق عندما تطغى النزوات الجنسية، ولا يستطيع

1-Doubrouvsky, serge, pourguoi la nouvelle critique, p, 122-123

صاحبها مجابهتها.. وكلما زاد التعفف، دل ذلك على طغيان النزوات الجنسية.

-العقلية: نجد هذه الأوالية عندما يفرط المراهق في التفكير بالأمور الغيبية والكونية والنظرية المجردة... أما العزلة: فهي التي يلجأ إليها المراهق للهرب من أفكاره المحرمة والممنوعة، فلا يختلط كثيرا بالناس...

اتجاهات التحليل النفسي للأدب والنقد السيكولوجي

تُعَدّ النزعة النفسية في تفسير الأدب قديمة قدم الأدب؛ فهي تمتد في أفق التاريخ الإنساني حتى فيلسوفي اليونان أفلاطون وأرسطو؛ فأفلاطون يجعل الشاعر متبوعاً ينطق عن وحي سماوي... وهو في حالة استحضار بين النبوة والجنون[1]، ويربط الشعر بوظيفة خلقية؛ نظرا إلى ما له من تأثير في النفوس[2]، فيما يُعدّ أرسطو "المصدر الأول لعلم النفس والنقد النفسي للأدب" في عدد من مؤلفاته، أمثال: "كتاب النفس"، وكتاب "الطبيعيات الصغرى" وغيرهما[3].

بيد أن هذه النزعة لم تأخذ طابع العلم، وتصبح منهجاً نقدياً، "إلا بعد أن ظهرت نتائج دراسات الفرويديين للغة والباطن، كذلك بعد أن أفاض أتباع يونغ في الحديث عن الأسطورة والرمز..."[4].

وكان غرض هذا المنهج، البحث عن سيكولوجية المبدع من خلال أثره الأدبي الذي تركه عبر اتجاهات عديدة؛ "فهي تارة تحلل أثراً معيناً من الآثار الأدبية، لتستخرج... بعض المعلومات عن سيكولوجية المؤلف، وتارة أخرى تتناول جملة آثار المؤلف، وتستخرج منها نتائج عامة عن حالته النفسية، ثم تطبق هذه النتائج العامة في توضيح آثار بعينها من آثاره، وهي تارة تتناول سيرة كاتب من الكتاب على نحو ما تظهر من أحداث حياته الخارجيّة، وفي أمور أخرى كرسائله واعترافاته أو يومياته الشخصية، ثم تبني من هذا كله نظرية في شخصية الكاتب: صراعاته، حرمانه، صدماته، عصاباته، لتستعمل هذه النظرية في توضيح كل مؤلف من مؤلفاته، وهي تارة أخرى تنتقل من حياة المؤلف إلى آثاره، ومن آثاره إلى حياته، موضحة هذه بتلك، وتلك بهذه... وهي

1ـ ديفد ديتشس. مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، تر. محمد يوسف نجم وإحسان عباس، بيروت. دار صادر، 1967، ص 23 .

2ـ المرجع نفسه.

3ـ ستانلي هايمن. النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، تر. إحسان عباس ومحمد يوسف نجم ، بيروت، دار الثقافة 1981، 1 / 1 / 258

4ـ أحمد كمال زكي. النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته، بيروت، دار النهضة العربية، 1981، ص 247

في أكثر الأحوال، تجمع بين هذه الأغراض كلها، وتستعمل هذه الأساليب جميعها[1]".

لقد استثمر هذا المنهج في الغرب استثماراً كبيراً؛ ففسر أيرنست مسرحية هاملت في ضوء عقدة أوديب...[2].

ومع الناقد الإنجليزي "آي ا. ريتشاردز"، شهد علم النفس حضوراً واسعاً في النقد الأدبي، حيث فرّق بين اللغة العلمية لغة الحقائق، واللغة الانفعالية لغة المشاعر، وجعل "التوازن الحسي عنصراً ثابتاً في الجمال الفني؛ ومعناه "اتزان الدوافع وانسجامها"؛ فالتجربة الجمالية هي التي تتوازن فيها الدوافع من خلال عنصري: الحركة والانسجام، وهذا بخلاف التردد الذي تتصارع فيه الدوافع وتتعارض، مشبهاً ذلك بالحمار الموضوع بين رزمتي حشيش[3].

واستطاع جاك لاكان أن يبتدع نظرية جديدة في النقد النفسي، من خلال صياغة جديدة لنظرية فرويد في تفسير الأحلام، حيث نقلها إلى النص؛ فاللاشعور يطوي المعنى في صورة رمزية تحتاج إلى فكّ لشفرة تلك الصورة؛ فصور الأحلام تخضع إلى تكثيف أولاً، ثم إحلال آخراً ، وقد سمّى الأولى "استعارة" والثانية "كناية"[4].

وفي العقد السابع من القرن العشرين، حدثت تحولات جديدة على يدي نورمان هولاند، "حين اتجه باهتماماته إلى القارئ، وترك المبدع والنص، وقد نتج عن هذا التحول ما يسمى الآن بنظرية التلقي[5]".

وأصبح هذا المنهج (التحليل النفس للأدب) من "أهم" المناهج التي اصطبغت بها

1ـ سامي الدروبي. علم النفس والأدب، القاهرة. دار المعارف ، ط2 / 1981 م ، ص 255

2ـ كما استغله كل من: كونراد إيكن في كتبه "شكيات"، و"ملحوظات في الشعر المعاصر" ، و"العقلية الشعرية"، وريتشاردز في "مبادىء النقد الأدبي..."، ومودبودكين في "الأنماط العليا في الشعر"، وشارل بودوان في "التحليل النفسي للفن"، وهوڤمان في "الفرويديّة والعقل الأدبي"، وكولردج في "ڤينوس وأدونيس"، وأتورانك في "الفنان وأسطورة ميلاد البطل"، ودكروتش في "إدجار الأن بو- دراسة في العبقرية"، وشارل مورون في "نظريات وقضايا

-للمزيد: ينظر: سعد أبو الرضا. الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي أصوله وقضاياه. الرياض. مكتبة المعارف، ط1، 141/ 1981 ، ص 2 – 13

3ـ محمد صالح الشنطي. في النقد الأدبي الحديث مدارسه ومناهجه وقضاياه (ودراسات نقديّة تطبيقيّة). حائل، دار الأندلس ط1، 1999، ص 151 .

4ـ محمد صالح الشنطي. في النقد الأدبي الحديث مدارسه ومناهجه وقضاياه (ودراسات نقديّة تطبيقيّة). ص 153

5ـ المرجع نفسه. ص 146

حياة العرب الفكرية في العقد الخامس من القرن العشرين... وحتى يومنا هذا..[1]. وبلغ من حماسة بعض الباحثين أن يبحث عن أصول هذا المنهج في النقد القديم كما فعل محمد خلف الله، مع أن المنزع مختلف...

المنهج النفسي في النقد العربي:

يمكن القول إنه في نقدنا القديم (نظرات) نفسية (لا نظريات)؛ فقد أشار إلى المحفّزات على قول الشعر؛ روي أن عبد الملك بن مروان سأل أرطأة بن سهيّة: "أتقول الشعر اليوم؟ فقال: والله ما أطرب، ولا أغضب، ولا أرغب، وإنما يجيء الشعر عند إحداهن". وهذه (البواعث) التي تثير التوترات النفسية التي تدفع إلى قول الشعر، نجدها عند غير شاعر: فدعبل بن علي الخزاعي يقول: "مَنْ أراد المديح فبالرغبة، ومَنْ أراد الهجاء فبالبغضاء، ومَنْ أراد التشبيب فبالشوق والعشق، ومَنْ أراد المعاتبة فبالاستبطاء". وأبو تمام يوصي تلميذه البحتري بقوله: "اجعل شهوتك لقول الشعر الذريعة إلى حسن نظمه، فإن الشهوة نعم المعين"...

فصحيح أن "القدماء" أثاروا إشارات "نفسية مهمة" في الميدان الأدبي؛ بيد أن ما قدموه لا يعد منهجا سيكولوجيا مكتمل المعالم...

- **المنهج النفسي في النقد العربي الحديث**

في منتصف القرن العشرين، ونتيجة تأثر النقاد العرب بالغرب، أُثير الاهتمام بالمنهج النفسي في تفسير الأدب؛ فتبناه أمين الخولي، وحامد عبد القادر في كتابه (دراسات في علم النفس الأدبي)، ومحمد خلف الله في كتابه (من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده) في العام 1947، ومحمد النويهي في كتابه: (ثقافة الناقد الأدبي) (1949) الذي حلل فيه شخصية ابن الرومي اعتماداً على بيولوجيته، وأرجع تشاؤمه إلى اختلال وظائفه العصبية والجسدية. ثم وضع كتابه (نفسية أبي نواس) في العام 1953؛ حلل فيه

1ـ فأمين الخولي ينشر بحثاً بعنوان: "علم النفس الأدبي" بمجلة علم النفس العام 1945، وينشر بعده بعامين محمد خلف الله "من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده" العام 1947... وكتب طه حسين كتابه عن المتنبـي، و"مع أبي العلاء في سجنه"... والعقاد "ابن الرومي حياته من شعره"، و"شخصية أبي نواس"، و"العبقريات"، والنويهي "نفسية أبي نواس"، و"شخصية بشار"، و"ثقافة الناقد الأدبي"، و"الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه"...، فضلا عن كتب ودراسات وأطاريح عديدة للدكتور خريستو نجم وجان طنوس وجورج طرابيشي... والمؤلفات في هذا الباب كثيرة... (ينظر: النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته ص 247 – 249، والاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي أصوله وقضاياه. ص13– 21

شخصية أبي نواس اعتماداً على (عقدة أوديب) التي اكتشفها (فرويد)، وعلى اللاشعور الجمعي الذي اكتشفه (يونغ). وعلّل إدمانه الخمرة بكونها تعويضاً عن مكبوتاته النفسية، وعن حنان أمه التي حرم منها منذ وقت مبكر من طفولته، حين تزوجت بعد وفاة أبيه، فأورثه هذا شذوذاً جنسياً يتمثل في النفور من النساء، بوصفهن ـ كأمه ـ خائنات. وقد دفع به نفوره من النساء إلى البحث عن (تعويض)؛ فوجده في الغلمان حيناً، وفي الخمرة حيناً آخر؛ فتخيّل الخمرة أنثى، وخلع عليها صفات الأنوثة المغرية المثيرة التي يجدها الرجال العاديون في المرأة، ووصفها بالبكارة والعذرية، وسماها فتاة وبنتاً وجارية وعواناً، وأوهم نفسه "أنه حين يمزّق دنّها؛ فإنما يمزق غشاء البكارة عن عذراء".

واهتم عباس محمود العقاد بشخصيات الشعراء، فتتبّع سيرهم الذاتية، ورصد شخصياتهم، من أجل النفاذ إلى أسرار إبداعهم. فحلّل شخصية ابن الرومي في كتابه (ابن الرومي: حياته من شعره) في العام 1963، درس فيه أصله، ونشأته، ومزاجه، وتكوينه النفسي والجسدي. وأرجع تشاؤمه إلى اختلال في أعصابه، وسخريته إلى خصائصه الجسدية. كما ردَّ عبقريته إلى أصوله اليونانية، وإلى الطيرة التي استحكمت به. ثم وضع كتابه (أبو نواس: دراسة في التحليل النفساني والنقد التاريخي)، حلل فيه شخصية أبي نواس، وأظهر (عقده النرجسية) لديه، وفي ضوئها فسّر مجونه، معتمداً على فرويد (وإدلر، ويونغ، وفروم...)، ورأى أنه كان جميلاً مفتوناً بمحاسنه، بسبب نقص غدد رجولته، وأنه لقي من أمه دلالاً زائداً بسبب شيخوختها، فاتخذها قدوة، ما وطّد له سبيل الانحراف عن الولع بالنساء إلى الولع بالرجال.

وتناول طه حسين شخصية المتنبي في نشأته، فرأى أنه كان يتستّر على معرفة أبيه وأمه، ويتجاهلهما في الوقت الذي كان فيه الناس يتفاخرون بالأنساب... وأنه اتصل بالقرامطة؛ لأنه كان مثلهم ثائراً على الأوضاع في بغداد، ثم تتبع حياته في بلاد سيف الدولة، فرأى أنه شغل نفسه بحركة الحياة الخصبة التي كان يحياها سيف الدولة، وأنه أظهر نفحة الحزن عند كافور عندما وجد نفسه سجين العناء والمرارة. كما درس طه حسين شخصية (المعري) فردّ ولعه بالتلاعب بالألفاظ إلى أنه عاش نصف قرن (رهين المحبسين): محبس البيت، ومحبس العمى، فطال عليه الزمن حتى ملَّه، فلجأ إلى قتل الوقت بالتلاعب بالألفاظ.

ودرس شوقي ضيف شخصية (عمر بن أبي ربيعة)؛ فاستفاد من علم النفس، ووقف عند ظاهرة جديدة في الشعر العربي جاء بها عمر؛ هي تحويل الغزل من

المرأة إلى الرجل؛ فالمعهود هو أن يتغزل الرجل بالمرأة، لا العكس كما حدث مع عمر الذي أصبح هو المعشوق لا العاشق. وفسّر الناقد هذا التحول بأن عمر كفلته أمه بعد موت أبيه، فقامت على تربيته، وتعلقت به بوصفه وحيداً وجميلاً، وأغدقت عليه من فيض حنانها ودلالها؛ فانعكس ذلك إعجاباً بنفسه في شعره: فالنساء هن اللواتي يطلبنه، ويعشقنه، ويرغبن في وصله، بينما يختال هو عليهن، ويتأبى ويتمنّع إعجاباً بنفسه. وهذا الإعجاب الزائد بالنفس هو ما سماه علماء النفس بـ(النرجسية)...

ثم أصدر عز الدين إسماعيل كتابه (التفسير النفسي للأدب) العام 1963 ، عالج فيه عملية الإبداع الأدبي، فرآها وليدة اللاشعور، وأنها كالحلم، تتخذ من الرموز أو الصور النفسية ما ينفّس عن الرغبات. كما حلل نفسية المبدع، ورأى أنه قد يكون عصابياً، ولكنه ليس مجنوناً. وعصابه لا دخل له في قدرته على الإبداع، لأنه حين يبدع يكون في حالة جيدة من الصحة النفسية، كما أنه ليس نرجسياً، لأنه حين يبدع يعوّض بإبداعه الأدبي عن نرجسيته.

...ثم نشر خريستو نجم كتاب (النرجسية في أدب نزار قباني) العام 1983، قرأ فيه شعر نزار في ضوء (عقدة النرجسية) في التحليل النفسي؛ وهي عقدة مرضية تبتدئ في طفولة كل طفل، حيث يمر بالمراحل الثلاث: الفمية، والشرجية، والقضيبية. وقد تتبع الباحث تطور هذه المراحل في حياة نزار، وعدَّ انتحار أخته إسهاماً في تسامي مشاعر الشاعر السلبية؛ فغدا الشاعر أنثوي الإحساس، يعبّر عن مشاعر المرأة الرقيقة.

ولكن عقدة (النرجسية) تنزاح عند الباحث ليجعل من الشاعر انطوائياً، وسادياً، ومازوشياً، وأوديبيا، ودون جواناً، مسلّطاً على شخصية نزار كل هذه العقد النفسية. كما تجاوز الناقد الأخذ من فرويد ليأخذ من معظم المدارس النفسية.

والمتتبع لحركة هذا المنهج عند الباحثين والنقاد العرب، يجد أنه يتخذ عدة مسارات؛ أكثرها أهمية:

-الأول: يتخذ من منهج فرويد ونظريته في اللاوعي الشخصي سبيلاً لدراسة النص الأدبي، وهو ما يعرف بالتحليل النفسي.

-الثاني: ينطلق من فكرة اللاشعور الجمعي عند يونغ؛ وهو ما يسمى في النقد الحديث "بالمنهج الأسطوري".

-الثالث: ينطلق من نظرية إدلر حول الشعور بالنقص...

-الرابع: انتقائي يجمع ما بين المدارس المتنوعة...[1]

1ـ كما هي الحال في دراسة خريستو نجم حول نزار ومؤلف هذا الكتاب حول ملوك بني أيوب.

منهج التحليل النفسي

الأدب هو الرّحم الذي يحتضن النفس الإنسانية بنوازعها وحالاتها كافة. وبَدَهِيٌّ إذا، أن يحتوي النقد العربي القديم على بُذور نفسية؛ ولكنها لا تعدو أن تكون إشارات عابرةً متفرقةً، ولا يمكن عدّها تقريراً كافياً لاتجاهٍ مكتملٍ أو منهجٍ صريحٍ.

وقد ذهب بعض النقاد[1] يمتح هذه البُذور النفسية من كتب النقد العربي القديم لتبيان بعض ملامح النقد النفسي عند النقاد العرب القدامى. وكانت هذه الملامح واضحةً عند ابن قتيبة في "الشعر والشعراء"، والقاضي الجرجاني في "الوساطة"، وعبد القاهر الجرجاني في "أسرار البلاغة" و"دلائل الإعجاز"...

وإذا كانت في النقد العربيّ القديم بذورٌ نفسيةٌ بسيطةٌ، فإنّها في النقد العربي الحديث، ظهرت شبه مكتملةً، خصوصاً في النصف الأوّل من القرن العشرين. وهذا خلاف الاتجاهات الأخرى التي مرّت بمراحل تطوّرٍ.

وقد تجسدت هذه البذور النفسية في نقد جماعة الدّيوان، ومن تبعها من الأدباء والنقاد والأساتذة الأكاديميين. ويُعدّ عبد الرحمن شكري (1866 - 1958)، على الخصوص، من الرّعيل الأوّل الذي استفاد من معطيات علم النفس في دراسة الشعر، وتبعه عبد القادر المازني (189م-1949م) بمقالٍ سنة 1914م درس فيه شخصية "ابن الرومي" دراسةً نفسيةً، ثم عبّاس محمود العقاد (1889م-1964م) في دراسةٍ مماثلةٍ للشاعر نفسه، ولأبي نواس وغيرهما، كما تناول محمد النّويهي بالدّراسة النفسية الشاعرين أيضاً. ولم تخل دراسات طه حسين للمتنبّي وأبي العلاء المعرّي من هذا النزوع النفسي، وإن انتقد بشدّةٍ الإسراف فيه[2].

وهكذا، توالت في زمن هؤلاء الرّواد وبعدهم الدراسات النفسية لشعراء تجلّت فيهم وفي شعرهم النزعة الفردية...

والملاحظ أننا بتنا نشهد مؤخرا دراسات أكاديمية قليلة تتبع منهجا متكاملا في التحليل النفسي؛ مطعمة منهجها بمقولات فكرية وفلسفية مهمة... أو متكاملة ومناهج أخرى، أو مركزة على منهج التحليل النفسي في المقام الأول...

ويمكن الإشارة في هذا السياق، إلى اتجاهين غالبين في التحليل النفسي للأدب؛

1ـ من هؤلاء النقاد، ينظر:

-خلف الله، محمد، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، ص:48 - 49و72 - 73.

-البستاني محمود عبد الحسين، المناهج النقدية في نقد المعاصرين، ص: 7

-أبو الرضا، سعد أبو الرضا محمد، الاتجاه النفسي في نقد الشعر، ص: 1و15.

2ـ ينظر طه حسين، خصام ونقد، ص221 وما بعدها، وص: 228 وما بعدها وص:257.

الأول يسعى إلى تبيان الوضع النفسي للمؤلف وعلاقته بأعماله الأدبية، والثاني يقتصر على دراسة المعطيات النفسية في الأعمال الأدبية وعالمها الداخلي...فضلا عن اتجاه ثالث يمزج ما بين الاتجاهين السابقين... ناهيك عن اتجاهات أخرى...

هناك في الواقع طرق مرجحة للاهتمام في مجال سيكولوجيا الأدب؛ منها يقتصر على دراسة الأديب من خلال عمليات إبداعه وأسلوبه في العمل، وظروف تربيته، وخصائصه النفسية؛ أو دراسة الناتج الإبداعي؛ القصة والرواية، والمسودات والجوانب الأسلوبية وعلاقتها بالمبدع والبيئة التي ينتمي إليها، أو دراسة المتلقي سواء أكان قارئ الأدب أم الناقد أم الجمهور عامة ودراسة استجاباته وتفضيلاته، أو هي تتناول الجميع بلا استثناء في عمل مبدع واحد وقراءة نقدية تحليلية للنصوص…

وهناك من يرى أنَّ الطرق المرجَّحة للاهتمام في مجال سيكولوجيا الأدب هي كلّ هذه الجوانب، لكن هناك جانب أكثر أهمية من جانب آخر؛ فمن الأهميّة بمكان دراسة الأديب دراسة معمّقة؛ من خلال الوقوف عند مراحل عمله الإبداعي كافة، والوقوف مليّاً عند ظروفه، ونشأته، وخصائصه النفسية؛ لأنَّ كلّ هذا ينعكس عبر الكتابة، ويظهر جلياً في النصّ الذي يكتبه، كما أنَّ دراسة الناتج الإبداعي، من قصّة ورواية وشعر ومسرح، وجوانب حياتيّة وإبداعيّة أخرى تتعلّق بالمبدع وبيئته التي ينتمي إليها.. كلّ هذه الحيثيات لها من الأهمية الشيء الكثير في الولوج إلى أعماق جموحاته الإبداعية؛ وبالتالي تساعدنا على الوصول إلى أخصب النتائج فائدةً...

وهناك من لا يرى لاستجابة القارئ والناقد والجمهور أهمية كبيرة؛ بقدر ما هي إحدى متمِّمات الدراسة وتعزيزاتها؛ لأنه من الممكن أن تكون انطباعات القارئ كائناً من كان، بعيدة عمّا كان يقصده المبدع أحياناً. فصحيح أنَّ للمتلقي دوراً لا يستهان به... لكنّ الدراسة السيكولوجية لعوالم النصّ وبيئته وعوالمه الرحبة، بعيداً من انطباعات المتلقي، أفضل من أن نقارنها بانطباعات المتلقّي ورؤاه، كي تأتي الدراسة حياديّة موضوعية غير متأثّرة بعوامل خارجية؛ آية ذلك، أن رؤى النقّاد والقرّاء والمتلقّين، تؤثّر في تشكيل رؤية، أو تعزيز موقف ما، ربّما يكون بعيداً عمّا كان يراود الكاتب، وبالتالي، يكون الاعتماد على هذا الجانب هو نوع من الابتعاد من جادة الصواب؛ ناهيك عن أنّ المتلقي؛ سواء أكان قارئاً أم ناقداً، يمكن أن يكون انطباعه سلباً أو إيجاباً مبالغاً فيه؛ ففي كلتا الحالتين؛ تؤثّر رؤاه سلباً على حيثيات موضوعيّة الدراسة، لكن يجب أن لا يقلل من أهمية رؤى القرّاء والنقَّاد بعيداً من خصوصية هذه الدراسة... وفي الوقت نفسه، يمكن أن تأتي أهميتها في الدراسة كآخر مرحلة من حيث الأهمية في تحليل أبعادها...

...حتّى إننا من الضروري أن نحلِّل آراء المتلقين أنفسهم ونقيمها وندقِّقها ، وندرس استجاباتهم وكأنها نصّ أدبي يحتاج أيضاً إلى دراسة سيكولوجية ممحَّصة، لنرى مدى مصداقية رؤى القرّاء والنقَّاد، واقترابها من النتائج التي توصّلنا إليها...

حد منهج التحليل النفسي

المنهج مسلك عقلاني يؤدي إلى غاية، أو يوصل إلى حقيقة، أو يحقق معرفة. إنه المسلك العقلاني الذي يتبعه الذهن لاكتشاف الحقيقة وإثباتها، والوصول إلى غاية معينة؛ ومن تعريفاته أيضا أنه "طريق من شأنه أن يوصل سالكه إلى نهاية معينة، بعد أن ينطلق من بداية معينة، ويمر في مراحل مختلفة"، أو "أنه طريقة نتوخى بوساطتها الوصول إلى الحقيقة"، أو أنه "المفاهيم التي يوظفها الباحث في معالجة موضوعه، والطريقة التي يوظفها بها"...[1]

بيد أن المنهج النقدي ليس بقالب جاهز نلبسه العمل الإبداعي، ولا بهيكل نقارن بنيته وعناصره ببنية النص الذي ندرسه؛ وهو ليس بقاموس تأتينا مفرداته بالتفسير القاطع أو التحليل الذي لا يقبل الجدل؛ النقد الأدبي، كما يفيد بلمان نويل، هو ذاك النشاط المشترك الذي يتفاعل في تلك المسافة التي تصل القارئ بالنص، استدلالا بمنهج أو نظرية تساعد الباحث على ضبط قواعد عمله بصورة موضوعية، بعيدة كل البعد من الآلية. وسلسلة العمليات المكونة للمنهج النقدي، كما يراها مورون، ليست ميكانيكية؛ ولذا، فهي تفرض نشوء علاقة حية بين الناقد والمادة، تتمتع بإمكانية التكيف وصفاته...ولذا، يمكن القول: إنه ليس للنظريات أو المناهج أية قدسية تلزم الباحث بمقاييس ثابتة لا تكيف فيها ولا تطور...[2]

ويستفاد من ذلك، أن المنهج طريقة في التفكير والممارسة، وأن سالك هذه الطريقة يكتشف الحقيقة؛ ومثل هذا القول يحتاج إلى الكثير من الدقة والحصرية؛ إذ يخشى أن يتوهم القارئ أن الباحث يحصل على المعرفة اليقينية والحقيقة المطلقة؛ إنما تستفاد الحقيقة هنا من الموضوع المدروس وفقا للمنهج المتبع؛ "لأن اختيار منهج معين يعني اختيار زاوية رؤية معرفية وأنطولوجية، وإن يكن المنهج بحد ذاته طريقة رؤيا لا نظرية معرفية أنطولوجية"، فما هي الطريقة؟ وما الحقيقة التي يقدمها منهج التحليل النفسي؟

1ـ هذه التعريفات مقتبسة من كتاب الدكتور نبيل أيوب، "الطرائق إلى نص القارئ المختلف"، فصل بعنوان: "التحليل النفسي والنقد الأدبي"، ص181

2ـ رجاء نعمة، صراع المقهور مع السلطة، ص22

تتحدد الطريقة بعملية التحليل النفسي، فالتحليل عملية تفكيكية، وذلك يقتضي وجود كلية تأليفية يعمل الباحث على ردها إلى أجزائها، وهو تاليا عملية ارتدادية غايتها أن يعقل الباحث سبب ظهور كل عنصر أو فعل.. من عناصر الظاهرة المكونة للكلية؛ ولأن التابع هو النفسي؛ فإن المقصود به هو مجموعة النظريات التي صاغها فرويد، وطورها أدلر ويونغ بعد خروجهما عليه، فضلا عن تفسيرات تلك النظريات وتفرعاتها، بما يعني أن الحقيقة المتوخاة هنا من العملية التحليلية، هي السببية النفسية التي كانت وراء الظاهرات التي شكلت كلية المنتج الأدبي والفني...

ومع ذلك، يجب التنبيه إلى أنه لا يوجد معنى موضوعي في الأدب، ففي حين يكون في النص العلمي (غير الأدبي عموماً) خطأ وصواب، صدق أو كذب.. لا يكون في النص الأدبي شيء من هذا القبيل.

فالنص الشعري "لا يحيل على واقع خارج عنه يثبت صدقه أو كذبه في ضوئه، إنما له واقعه الداخلي..."[1]. فهذا الشاعر (فاليري) يقول بعد أن ينفي وجود معنى صحيح للنص ومعنى غير صحيح: "كل حقائق المحتوى تصبح في الفن ظواهر شكلية، إن المشاعر الجيّاشة، والصراعات الداخلية، بل والأفكار الفلسفية.. لا توجد في الشعر كما هي في الواقع، بل تتجسد في شكل فنيّ يحملها ويعبّر عنها"[2]؛ آية ذلك، أنه "قد يبدو أن القصيدة تعني أشياء مختلفة للقراء المختلفين، وقد تكون هذه المعاني كلها مختلفة عمّا ظن الشاعر أنه عناه. فتفسير القارئ قد يختلف عن تفسير الشاعر ويساويه في الصحة، بل قد يكون أفضل منه" بتأثير التراكم المعرفي، وغنى التحصيل الثقافي... مما لم يتح للشاعر أن يحصله... وعندما سئل (ت.س.إليوت) عما إذا لم يكن من الواجب عدّ تفسير الكاتب هو الصحيح إذا تناقض مع تفسير القارئ (المتلقي)، وكان أحد التفسيرين صحيحاً والآخر خاطئاً، أجاب: "ليس ذلك ضرورياً، فلماذا يكون أحدهما خطأ.. ليس للقصيدة، إذاً، أن تدل على معنى، إنما المهم أن تكون"[3].

- **إضاءة على منهج "النقد النفسي الأدبي" لمورون**

شارل مورون هو مؤسس المنهج الذي يسميه "النقد النفسي الأدبي" (La psychocitiq)، مقابل ما يسمى بالتحليل النفسي للنص الأدبي. وفي دراسته الشهيرة

1ـ محمد مفتاح. تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، بيروت، دار التنوير، 1985، ط1، ص11

2ـ رينيه ويلك وأوستن وارين. نظرية الأدب، تر. محي الدين صبحي، ومراجعة حسام الخطيب، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1985، ط3، ص419

3ـ المصدر السابق، ص419.

لمسرح راسين، أوجد مورون اللحمة بين معطيات النص الأدبي المسرحي، وبين سيرة مبدعها[1].

وحقق مورون في دراسته شعر مالارميه، انطلاقة جديدة؛ عبر اكتشافه ما أسماه بـ"الاستعارات الهاجسية" في النص؛ هذه الطريقة هي، في رأيه، متحررة من الالتباس والتناقض اللذين ينتجان في الغالب عن عجز في التمييز بين المؤثرات المتبادلة والمتداخلة للعناصر الواعية في العمل، وتلك "اللاواعية فيه"[2].

كذلك رأى مورون أن حصر العمل التحليلي في حدود كشف ما هو خفي، أصبح غير كاف، ولا يؤدي إلى نتائج ذات أسس موضوعية؛ إذ بات من الضروري البحث عن دلالة العلاقات التي تربط بين هذه المفردات؛ ظاهرها وخفيها، وكذلك تلك التي تربط بين "الاستعارات الهاجسية" المتكررة والثابتة في النصوص، وبات ضروريا أيضا كشف البنى الخفية لهذه النصوص؛ نظرا إلى أن قراءة النص تعني التسليم بوجود أنظمة من العلاقات تحقق اللحمة ما بين مفرداته[3].

وللبرهان على أهمية هذه الاستعارات، يرى مورون أنه من الضروري البحث عن صفتها الهاجسية بوصفها مؤشرا إلى انتمائها إلى اللاشعور؛ فالصفة الهاجسية لا يثبتها التكرار وحده، وإنما الحالة العاطفية النفسية التي تلازمها كالاكتئاب والقلق؛ ولذا، يبقى الكشف عن المعاني الخفية للاستعارات والمفردات غير كاف، ما لم يقترن بالكشف عن الحالة النفسية العامة الملازمة لها، ولتكرارها.

ولاحظ مورون أن هذه الاستعارات تكون مكررة في النص الواحد، أو في عدة نصوص مختلفة للكاتب نفسه، وتشكل في مجموعها ما يسميه "بشبكات التداعيات" التي لها علاقة بالأواليات اللاواعية، وهي نتيجة أواليات ذهنية معقدة، غير متعمدة من الكاتب؛ وكونها كذلك، فلا بد للباحث من تتبعها، وتحديد مدى تكرارها، والكشف عن مختلف مظاهرها.

إن شبكة التداعيات هذه التي اكتشف مورون وجودها في الشعر؛ هي من الثوابت التي دعا إلى حصرها، ويقابلها في المسرح مثلا أو القصص، ثوابت أخرى أولاها مورون أهمية خاصة، وعد كشفها من ركائز طريقته في العمل؛ ففي دراسته مسرح راسين، يكشف مورون ثبات صورة المرأة المتسلطة والراغبة في امتلاك الرجل، ويكشف

1-Mauron Charles. L. inconscient dans I.oeuvre et Ia vie de Racine. Li-brairie Jose Corti. Paris 1969.

2-Mauron Charles. Des metaphores obsedantes au mythe personnel. P31

3-Mauron Charles. Des metaphores obsedantes au mythe personnel. P41

أيضا صورة الأم العدوانية المسترجلة ذات النفوذ الذي تتمتع به عادة الوجوه الأبوية الذكرية. وما يعطي صفات المرأة الذكرية عند راسين أهميتها، كونها من استنباط راسين نفسه وإضافته...

ومن الثوابت الأخرى التي اكتشفها مورون في أعمال راسين؛ تلك التي تخص الشخصيات الذكرية..؛ فالبطل في مسرحيات راسين كائن في موقع لسلطة، يمارسها قهرا على سجينته المرأة التي يحبها: (بيروس يقهر سجينته اندروماك التي يحبها، ونيرون وتيتوس كذلك..).

ويدعونا مورون إلى مقارنة خصائص الشخصيات الراسينية، بقريناتها عند كورنيه، كونها تنحدر مثلها من المصدر اليوناني نفسه.

ويتابع مورون تقصيه الثوابت في أعمال راسين، وشبكات العلاقات المتكررة؛ "فبيروس يعشق أندروماك أسيرته، ويقاوم حب خطيبته هرميون المتملكة الغيورة التي لها حقوق عليه، ونيرون يعشق جوني التي أسرها، ويقاوم عاطفة والدته أغربين المتسلطة التي لها حقوق عليه..."

يلاحظ مورون أن لنماذج العلاقات هذه صلة بغياب الأب؛ إذ إن مسرحيات راسين اللاحقة تقدم نماذج علاقات مختلفة؛ ويقترن اختلافها بظهور الأب على الشكل الآتي: "ميتريدات الذي يلحقه العار يهدد زوجته وابنه بالموت لارتكابهما المحارم، وأغاممنون يهدد، بوساطة وحي إلهي، ابنته بالموت..."

هذه الطريقة في استخراج الثوابت في العمل الواحد أو في مجموعة أعمال، يسميها مورون "مطابقة النصوص"؛ وهي في رأيه عملية ضرورية لاكتشاف الشبكات المتداعية، أو مجموعة الصور الهاجسية التي أفلتت من وعي الكاتب...

بعد الانتهاء من عملية مطابقة النصوص، تبدأ المرحلة الثانية من العمل؛ أي: التوصل إلى كشف "الأسطورة الذاتية" للكاتب...التي يعرفها مورون تعريفا بسيطا: "نطلق عبارة الأسطورة الذاتية على التخييل الذي يتكرر أكثر من غيره في أعمال الكاتب، أو تلك التخييلات التي تقاوم باستمرارية ظهورها عملية مطابقة النصوص".

وفي المرحلة الأخيرة، من طريقة مورون، نصل إلى مقارنة النتائج التي آل إليها البحث بسيرة الكاتب...

يذكر أن منهج مورون لا يفترض بالضرورة العودة إلى سيرة حياة الكاتب...[1]

1ـ يذكر أن رجاء نعمة، استرشدت في أطروحتها التي ناقشتها العام1984، بمنهج مورون في العمل...للمزيد، ينظر: رجاء نعمة، صراع المقهور مع السلطة. 24 - 33

منهج انتقائي في التحليل النفسي للأدب

هناك دراسات مهمة في التحليل النفسي للأدب، طبقت منهجا انتقائيا في التحليل؛ لعل أكثرها بروزا دراسة في أدب نزار قباني أعدها د. خريستو نجم، بعنوان: "النرجسية في أدب نزار قباني"[1]، وأخرى حول رهاب المرأة، وثالثة حول المرأة في أدب جبران... فضلا عن دراسات للدكتور جان نعوم طنوس... ودراسة للمؤلف[2] حول ملوك بني أيوب... ولا غرابة في ذلك، ما دام المنهج النفسي في نقد الأدب، فتح آفاقاً جديدة لمعرفة النفس الإنسانية أمام النقاد والأدباء؛ وهي آفاق كانت بعيدة من أذهانهم، وزادهم وعياً بخصائص النفس الإنسانية في نماذجها المختلفة، ووصف لهم ما أمكن من خلجات النفس ومشاعرها[3]، داعيا نقاد الأدب إلى تخطي الرؤية الساذجة في النظر إلى العمل الأدبي، والبحث عن دلالات أعمق ينطوي عليها النص، تتجاوز الدلالة الظاهرة التي يعرفها كل إنسان[4].

كما كشف عن علاقة متينة بين العمل ومنتجه[5]، وأوضح العبقرية التي يتميز بها المبدعون؛ تلك العبقريات التي كانت تنسب إلى الإلهام أو إلى الجنون أو شياطين الشعر... وقدّم لنا فهماً جديداً للنص، مفسرا أفكاره الغامضة، وهي من "أهم" محاسن هذا المنهج "سواء في فهم الصور الشعرية والتركيبية، أو في وعي شخصيات أبطال الآثار المسرحية والقصصية". فالصورة الأدبية كانت، في ما سبق فرويد من مدارس النقد واتجاهاته، تعد ضرباً من ضروب الزينة الأسلوبية، وتحمل على ولوع الأدباء بترصيع الكلام بالأصباغ المجازية؛ لذلك، فإن عناية الناقد إنما تتجه إليها في حدود انطباع بسيط لا يتجاوز الوقوف على ما فيها من جودة الانفراد، أو ابتذال الاحتذاء. أما مع فرويد وبعده، وعلى الرغم من تناقض مقولات النظريات النفسية أحيانا، فقد حملت هذه الصور دلالات بلغت من العمق شأناً بعيداً، عندما عُدّت، عند الفرويديين مثلا، رمزاً يفصح عن خبايا نفسية مضمرة تحيل إلى اللاوعي وما في الشخصية المبدعة أو القارئة من عقد ومركبات وحصارات... يشترك فيها "الجميع" ويتمايز بها الأفراد في

1ـ الدراسة في الأساس أطروحة دكتوراه أشرف عليها د. جبور عبد النور، ونشرتها دار الرائد العربي في بيروت العام 1983، ط1

2ـ أنور الموسى

3ـ سيد قطب. النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص 19

4 ـ مصطفى ناصف. دراسة الأدب العربي. بيروت. دار الأندلس ، ط3 ، 1983، ص 136

5ـ حسين الواد. في مناهج الدراسات الأدبية، الدار البيضاء ، منشورات عيون، 1988، ص 14

القوة والضعف والاشتداد"[1]...

والمنهج النفسي عند بسلر؛ هو الذي أخرجنا من مأزق التطرف في الحكم النقدي لصالح الجمالية أو لصالح الأخلاقية؛ لأن هذا المنهج لا يقف عند وظيفة التقويم، ولكنه يتخطاها إلى تفسير النص؛ فاجتمع الجمالي والأخلاقي معاً في أصل واحد "هو الأصل النفسي"؛ فبالرجوع إلى هذا الأصل، لن نرد كلامنا على الأثر الفني إلى اعتبار جمالي أو أخلاقي، لأننا نريد لهذا الأثر تقويماً، وإنما سنرد الأثر إلى مصدره، ونحاول أن نجد له تفسيراً نفسياً. فإذا وفقنا إلى هذا التفسير أخرجنا هذا من ورطة التقويم على أساس الاعتبارات الجمالية أو الأخلاقية"[2] .

وفضلا عما سبق، فقد استطاع المنهج النفسي، أن يقدم لنا شيئاً عن سيكولوجية التذوق الفني، خصوصا حين جعل فرويد قيمة الفن عند المتلقي في أنه يقدم له رشوة من خلال تحقيقه لرغباته المكبوتة في عمل أدبي، يصبح معه المتلقي حالماً بغد أفضل"[3].

- **خطوات المنهج الأسطوري**

نظرا إلى أن للمنهج الأسطوري جذورا نفسية تعود إلى يونغ، لا بد من الحديث بإيجاز عن هذا المنهج وخطواته ومفاهيمه...

يعتمد المنهج الأسطوري الأنتروبوجي؛ كالمنهج النفسي، على خطوتين أساسيتين إجرائيتين، وهما: الفهم والتفسير؛ ويعني الفهم قراءة النص الإبداعي، وفهم دلالاته اللغوية ومضامينه المعنوية، وتفكيك شبكة صوره البلاغية ورموزه الخيالية، ورصد كل المفاهيم المتكررة والمطردة، وما تنسجه الصور من موضوعات متواترة ومتكررة ثابتة. وبعد ذلك، يأتي التفسير ليؤدي عملية التأويل ضمن التصور الأسطوري؛ باحثا عن النماذج العليا ومفاهيم العقل الباطن، ورواسب اللاشعور الجمعي قصد ربطها بالنماذج العليا البدائية والفطرية؛ أي بالثقافة الأولى. كما يعمد الدارس إلى دراسة الرموز والمتعاليات والصور الخيالية؛ بوصفها رواسب ثقافية بدائية تذكر الإنسان المعاصر

---

1 ـ حسين الواد. المرجع نفسه، ص 12 - 13

2ـ عز الدين إسماعيل. التفسير النفسي للأدب، بيروت، دار العودة ، ط4، 1981، ص 19

3ـ في مناهج الدراسات الأدبية 1 – 9، النقد الأدبي والعلوم الإنسانية ص 45 ، علم النفس والأدب. ص 34، تجدر الإشارة إلى أن محاسن المنهج النفسي لا تمنع من الاشارة إلى عيوبه، وهي عيوب يمكن إرجاعها إلى مستويين اثنين :

1 - عيوب تتعلق بالأساس العلمي للمنهج وتصوره للإنسان.

2 - عيوب تتعلق بالإجراء النقدي.

بالإنسان البدائي وتطوراته الحضارية، وما بينهما من طقوس مشتركة موروثة. وتشكل هذه الأنماط المتعالية "أحد الأسس التي قام عليها التفسير النمطي أو التفسير الأسطوري الذي أصبحت مهمة الناقد فيه إنسانية في المقام الأول؛ فالناقد لا يكتفي بمجرد البحث عن جماليات العمل الفني، ولا يقنع بشرحه وتفسيره، ولا يرضى بإيجاد الروابط بينه وبين صاحبه أو أحوال مجتمعه؛ ولكنه يتجاوز ذلك كله حين يبحث عن الماضي الثقافي والاجتماعي والإنساني لهذا العمل الأدبي"... ويمكن إيجاز خطوات المنهج الأسطوري على النحو الآتي:

-شرح النص وتفسيره.

-البحث عن جماليات العمل الفني.

-ربط النص بصاحبه وأحوال مجتمعه.

-التعامل مع ظواهر النص؛ لا بوصفها ظواهر فردية؛ بل كونها ظواهر جماعية.

-تحديد شبكة الصور الفطرية والبدائية ذات الطاقة الخيالية الرمزية والأسطورية.

-تأطير النماذج العليا والأنماط البدائية التي تشكل مقولات طقوسية وأسطورية.

-البحث عن الماضي الثقافي والاجتماعي والإنساني لهذا العمل الإبداعي.

- **مصطلحات المنهج ومفاهيمه الإجرائية**

يشغل المنهج الأسطوري في مقاربة النص الإبداعي كثيرا من المفاهيم الاصطلاحية التي يستعملها التحليل النفسي اليونغي، والأنتروبولوجية الاجتماعية؛ كاللاشعور الجمعي، والعقل الباطن، والنماذج العليا، والنماذج البدائية، والطقوس، والميثوديني، والأسطورة، والشعائر العقائدية، والطابو والطوطم، والأنماط العليا، والرغبات اللاواعية، والقران المقدس، والرموز والبنيات الخيالية، والصور الخيالية، والرؤى الأسطورية، والتعويض، والبدائية، والإسقاط، والترميز، والحدس، والإحيائية، والإبداع الكشفي، والتجارب الأولية البدائية، والتجارب الأصيلة، والصور البدائية الفطرية، وأنماط التحول والميلاد الجديد أو العبور، والتفسير النمطي، والأحلام، والنفس البشرية، والظواهر الجماعية، والأنا، والعالم...

بود موركين والأنماط الأولية[1]

توسع يونغ في شرح الأنماط الأولية في بعض كتبه، ولكنه اعتمدها نظرية

1ـ للمزيد، ينظر: حنا عبود، النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري، دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق

مركزية، ما جعله يعدل من غلواء فرويد في اللبيدو، إذ وجد فيه طاقة ذات اتجاهين: انطوائي ينحو إلى الذات وقد يدمرها، وانبساطي ينحو إلى الآخرين، إلى الخارج، وهو اتجاه يسعف المرء على التكيف مع الحياة. ولكن لا الانبساطي ولا الانطوائي، لا الظل ولا القناع، قادرون على الخلاص من الأنماط الأولية. وعندما نقول إن الأدب"رؤيا" فإننا نعني الأنماط الأولية، أي أن الأديب أو الشاعر يقوم بعملية خرق ويصل إلى اللاوعي الجمعي.

فالرؤيا هي ارتحال إلى اللاوعي الجمعي، إلى المجاهل والخفايا، إلى الأسرار الغامضة. وهي غامضة لأنها لا تخضع للمألوف الجاري، وليس لأي شيء آخر. فالشاعر هو صاحب رؤيا وليس مريضاً من صرعى اللبيدو. والأدب مدخل حقيقي إلى الأسرار المجهولة وليس عرضاً من الأعراض المرضية، كما ذهب فرويد. وقد يؤثر مزاج الكاتب في أساليب الأداء الأدبي، إلا أن ذلك المزاج مهما كان لا يغير من الرؤيا، لا يغير من الأنماط الأولية إلا بالمقدار الذي يقتضيه الانزياح عن الأسطورة الأولى، والذي يفرضه موقف الكاتب من الحياة ومستجداتها. إن الرؤيا هي جواز سفر يتيح للشاعر أو الأديب اجتياز الحدود من منطقة الوعي، والدخول في القصر المنيف والمتشعب والضخم الذي لا أسوار له، قصر اللاوعي الجمعي. فحياتنا تفرض علينا أن نختزن في أنفسنا المراحل التي مرت بها البشرية؛ بل إننا في حياتنا الفردية نكرر تلك المراحل. وهذا اللاوعي الجمعي هو التعبير الصادق عن نزوعنا من جهة، وعن وراثتنا للمراحل السابقة من حياة البشرية الموغلة في القدم، من جهة ثانية.

وهذا النزوع ليس دائماً شعوراً راقياً، بل قد يكون نزوعاً عدوانياً. إلا أن الأدب يعدل من النزوعات العدوانية، فيصف الجريمة ولكنه يدينها، ويصور الشر ولكنه يستنكره. إن الأدب ظاهرة صحية، وربما كان أعظم الظواهر الصحية في البشرية، منذ القديم وحتى اليوم. فكأن الأدب عقيدة سرية قديمة، لا يعرفها إلا من حاز جواز السفر إلى اللاوعي الجمعي، أي الرؤيا. وبهذه الرؤيا يحاول الأدب إعادة التوازن إلى البشر في علاقتهم مع بعضهم وفي علاقتهم مع الطبيعة... إنها عقيدة صحية وفعالة.

إن الطقوس والشعائر التي كانت تقام في العصور القديمة لم تعد تظهر كما هي في أيامنا. بعض البقايا منها ما تزال مستمرة، كعيد الربيع وعيد الشجرة وعيد الغطاس الذي يرجع إلى الأزمنة السحيقة. لكن هذه الطقوس والشعائر تغلغلت في اللاوعي الجمعي على شكل أنماط أولية.

وإذا كان يونغ قد تحدث عن علاقة الأدب بالرؤيا التي تقود إلى اللاوعي الجمعي حديثاً عمومياً، فإنه لم يكتب دراسات إفرادية تخص هذا الأديب أو ذاك الشاعر. وأنه

لاستثناء تقريباً أن يتحدث عن"أوليس" جيمس جويس، نظراً إلى اعتناق هذا الروائي نظرية يونغ وحماسته البالغة لها.

من هذه الزاوية، زاوية أن الأدب ظاهرة صحية وليس ظاهرة مرضية، وزاوية أن يونغ أهمل الدراسات التطبيقية لنظريته في الأدب، انطلقت بود موركين في كتابها "الأنماط الأولية في الشعر" ورصدت الأنماط الأولية الآتية:

- **الولادة الجديدة.**
- **المرأة.**
- **الجنة والجحيم.**
- **الله.**
- **الشيطان.**
- **البطل.**

مع أن نمط الولادة الجديدة تجده في كثير من الإنتاج الأدبي، إلا أنها ركزت دراستها على قصيدة كولردج"الملاح القديم" فوجدت أن هذا النمط موجود منذ القديم وحتى اليوم.

فهو مثلاً موجود في التوراة، في سفر يونان الذي يدفن في جوف الحوت ثم يعود مجدداً إلى الحياة... وهي ترى الموت في توقف السفينة عن الحركة، وترى الولادة الجديدة في الحركة العجائبية التي تدب في السفينة من جديد، فتبعث فيها الحياة. وهي مبالغة في تحريها هذا لأن القصيدة واضحة الدلالة. فكل شيء يدل على هذه الولادة. إن الذين كانوا ذاهبين إلى العرس لا يصلون إلى المكان المقصود، لأن الملاح يستوقفهم ويسرد عليهم قصته. والعرس رمز الولادة الجديدة. وقصته هي قصة الجنس البشري منذ آدم وحواء. قصة الخطيئة المميتة. إن قتل طائر البتروس يرمز إلى اقتراف تلك الخطيئة التي تستحق عقاب الموت. والسفينة التي تجد نفسها في بلاد الصقيع لا تتعرض للغرق إلا بعد مقتل الطائر. والطائر رمز السلامة. فحمامة نوح تعود إليه بغصن الزيتون وبشرى النجاة، وسفينة الأرغو تهتدي بالحمامة في اجتياز مضيق الصخور المتلاطمة. وقتل طائر البتروس يعني الموت. وبما أن الموت والحياة دوران متعاقبان فإن التغلب على الموت بالموت يعني الولادة الجديدة. وأما العواصف التي دفعت السفينة إلى بلاد باردة في القطب الشمالي، فإنها الحياة بثقلها وأنوائها الآسرة التي لا فكاك منها. فالموت يبدأ من قلب الحياة ذاتها، من عواصفها. وكما أن الحياة هي رحلة نحو الموت، فإن الموت رحلة نحو حياة جديدة، ولولا ذلك لكانت البشرية قضت نحبها منذ نشأتها.

والقصيدة واضحة الدلالة في كل أجزائها، ولا سيما في القسم الثاني؛ فرفاق هذا

الملاح يلومونه على قتل الطائر ولكنهم في الوقت نفسه يعدونه قتلاً مشتركاً، يعدون أنفسهم شركاء في الخطيئة، مثلما نشترك نحن مع آدم في خطيئة لم نقترفها:

لقد اقترفت عملاً جهنمياً

سينزل بالويل على رأسهم

لقد شاهدني الجميع أرمي الطائر

الذي كان يدفع إلينا بالنسيم

فقالوا لي: يا أيها الشقي، أتصرع

الطائر الذي يأتينا بالأنسام المنعشة؟

وفي نهاية قصة الملاح، أي بعد أن يخبر الضيف أنه نجا من الغرق يقول:

أي صخب يجتاز ذلك الباب

إنهم ضيوف العرس: العروس

ووصيفاتها يغنين في الحديقة.

وبذلك، جعل كولردج صخب فرحة الزفاف يترافق مع نجاة الملاح من الغرق، فالطرفان يواجهان حياة جديدة. إن مودكين كانت تدرك الثنائية الضدية في المخيلة البشرية التي رفضت أن الموت نهاية الحياة، إنه ليس متفرداً في سلطته، فجعلت الولادة الجديدة قرينة له، فحيثما يكون ثمة موت تكون ثمة حياة جديدة. وقد يكون حرمان الشخص من الولادة الجديدة أفظع عقاب ينزل به.

فقابيل يحرم من الولادة الجديدة فيهيم على وجهه طالباً الموت متمنياً أن ينزله به شخص ما، لكن العلامة التي تركها الرب على جسده تجعل الناس لا تحقق له هذه الأمنية. وما أسطورة اليهودي الجوّال سوى تكرار لحياة قابيل البائسة؛ فهذا اليهودي يبحث عن قاتل فلا يجده فيظل متنقلاً في أصقاع الأرض مثل"الرجال الجوف" الذين حدثنا عنهم إليوت.

وقد أدرك الأدباء أي مصيبة تنزل في البشرية لو غيّرت من سيرورة حياتها. ترى هل تستطيع البشرية أن تتحمل الوجود من دون عذاب أو مرض أو حب أو موت؟

وفي تقصي بودكين لنمط أولي آخر هو المرأة لا يفوتها أن تتذكر الثنائية الضدية في المخيلة البشرية، فالصورة التي قدمها الأدب للمرأة تجمع هذه الثنائية الضدية أحياناً، وتنفرد بالسمة السلبية أو الإيجابية أحياناً أخرى.

وتتأرجح المرأة في الأدب بين هذين القطبين، فبرسيفوني أنموذج للمرأة البريئة التي يدفعها جمالها إلى أن تكون المخطوفة إلى العالم السفلي، ودليلة هي نموذج للمرأة

القاتلة أو الأم المتوحشة؛ فدليلة هي المرأة المخادعة التي بخداعها تتغلب على أقوى الأقوياء.

وديدون أنياذة فرجيل تجمع في شخصيتها بين دليلة وبرسيفوني. وفي شخصية "فرانشيسكا" التي دفعها دانتي إلى أخف طبقات الجحيم عذاباً، تتغلب العناصر الأرضية على العناصر الأخلاقية المثالية. إن سقوطها كان نتيجة استجابتها لنداء الجسد.

وبالمقابل، فإن دانتي يقدم بياتريس صورة للمرأة النورانية التي ترتفع عن لذاذات الجسد إلى لذاذات الروح. فقد تطهرت من الأدران الأرضية. وفي الفردوس الأرضي، حيث تلتقي بدانتي تقوم بتطهيره عن طريق تعميده بالماء، وهو طقس قديم من طقوس البشرية.

ولو عدنا إلى الآداب القديمة لعثرنا على هذه الأنماط واضحة جلية في كل جوانبها. من هذه الأنماط عشتروت، إينانا، ليليث، إيزيس، أريشكيجال، وغير ذلك من الألوان المتعددة للمرأة.

وتجمع شخصية حواء التي أبدعها قلم ملتون في فردوسه المفقود بين العنصرين السلبي والإيجابي؛ إنها تشبه فيدرا يوربيدس"الخادعة المخدوعة" أو القاتلة المقتولة، فقد دفعت آدم إلى اقتراف الخطيئة مما سبب له الموت بعد أن خدعتها أفعى الفردوس فذاقت تفاحة الألم والموت، تفاحة المعرفة.

وهكذا، فإن التجديد في النمط الأولي يكون في مجاراة الظروف الناشئة ونظرة المجتمع إلى هذا النمط الأولي؛ ولهذا السبب نجد أن صورة المرأة تتغير من مجتمع إلى مجتمع، ومن مرحلة إلى مرحلة. إن الوجه الذي تظهر فيه المرأة في الأدب، هو لوحة ترجم فيها الكاتب نظرة عصره وظروفه، وموقفه هو من كل ذلك، فقد يقف موقفاً مؤيداً، وقد يقف موقفاً معارضاً.

فإلى جانب العناصر الثابتة في الأدب هناك عناصر متغيرة وهي التي تخضع للتجديد. ولكن لا يمكن القول أن هذا التجديد يتم خارج الأنماط الأولية. فلا فرق بين الميثولوجيا المصرية أو الميثولوجيا الفراتية وبين الميثولوجيا السكندنافية أو الإغريقية من حيث الأنماط الأولية. إن فريغا لا تختلف عن إيزيس وعشتروت، ولا عن ديمتر التي اختطف بلوتو ابنتها من حديقة المنزل.

وعندما نقول لا فرق بين الميثولوجيات فإننا نقصد الأنماط الأولية فقط، وإلا فإننا واجدون كثيراً من الفروق بين الميثولوجيات في صور المرأة ضمن إطار الهيكل المشترك للأنماط. إن الفروق تكمن في الجزئيات لا في الكليات.

ومن الثنائيات الضدية في المخيلة البشرية ثنائية الخير والشر(الجنة والنار) وبطلاً

هذه الثنائية اللذان يحكمان مملكتين متعارضتين هما الله والشيطان، أما مملكة الله فإنها النعمة والمحبة، مملكة الفضائل، أما مملكة الشيطان فإنها النقمة والكراهية، مملكة الرذائل.

وقد أوجدت المخيلة البشرية هذه الثنائية الضدية بدافع أخلاقي، حتى يكون ثمة هداية للبشر من ثواب وعقاب، وحتى لا يصبح المجتمع فوضى لا ناظم له.

وقد تكون الجحيم في كوميديا دانتي أوضح من أي جحيم أخرى في جغرافيتها وتضاريسها الدقيقة، ولكنها لا تختلف من حيث المدلول الأخلاقي، وكنمط أولي عن أي جحيم أخرى.

فقد أضاف دانتي الشيء الكثير من التفاصيل على جحيم فرجيل، وفرجيل أضاف الكثير من التفاصيل على الجحيم اليوناني. لكن الجحيم تظل نمطاً أولياً له دلالته المحددة التي تتجلى في كل الآداب، ويكفي أن نقف على صورة الجحيم في محاورة "فيدرون" لأفلاطون، حتى ندرك أن المغزى الذي تحمله هو مغزى واحد. فاللغة الأخلاقية تستمر في كل الآداب. لكن الإغريق كانوا يجمعون بين الثواب والعقاب في عالم واحد هو"العالم الآخر" الذي يذهب إليه جميع البشر فينالون ما يستحقون والفصل بين الجنة والنار في الأدب جرى على أكمل وجه في"الكوميديا الإلهية" على يد دانتي.

ولو أن كتاب بوديكن"الأنماط الأولية في الشعر" طال مسرحية"الجحيم" لجان بول سارتر لما تغيرت صورة النمط الأولي، على الرغم من تغيّر جغرافية الجحيم. إن جحيم سارتر عبارة عن غرفة فقط. ليس فيها نهر أخيرون ولا فليثون ولا سيكس، وليس فيها مدينة هاديس ولا البولجيات الدانتية، ولا أبالسة بحرباتهم المثلثة التي يعذبون بها رواد الجحيم.

في هذه الغرفة (الجحيم) لا وجود لعذاب من النوع الذي قدمه لنا الأدب السابق.

إن الجحيم هنا هو استبعاد للحياة الطبيعية على الأرض. فكيان البطل"غارسان" هو كيان بشري، لكن حجزه في هذه الغرفة هو نفي لكيانه، أو حجز لحريته النفسية. كل ما يطلبه يؤمّن له سوى أنه يمنع من مغادرة هذه الغرفة. وهذا الألم في رأي سارتر هو من أقسى أنواع الألم الذي يكابده الإنسان.

فما دامت الجحيم مملكة الألم، فلا فرق بين جحيم سارتر وجحيم أفلاطون، أو جحيم فرجيل وجحيم دانتي.

إن حارس الجحيم سربريوس، الكلب ذا الرؤوس الثلاث، لا يسمح إلا للمجازين أن يدخلوا إلى الجحيم. وبهذا لا يكون ثمة فرق بينه وبين التشريفاتي في جحيم سارتر. فإذا كان المغزى الأخلاقي هو المقصود، وهو الذي يرمي إليه الأدب، فلا يعود مهماً

رسم جغرافية الجحيم، أو وصف العذابات التي يعاني منها الرواد البائسون: حجزت حرياتهم...

وما يقال عن الجحيم بوصفه نمطا أوليا يقال عن الجنة وعن الشيطان والرحمن والبطل الذي يريد أن يسمو فوق مستوى البشر، وأن يقدم لهم سبل الخلاص وعظاً وإرشاداً أو تقديماً لأدوات ووسائل حضارية، أو تضحية بالنفس من أجل خير البشر.

لقد شددت مود بودكين على الثنائيات الضدية في المخيلة البشرية، كما أكدت نقطة مهمة في الأنماط الأولية؛ وهي أن هذه الأنماط هي أنماط حياتية لا تقتصر على الحلم والأدب، بل نجدها في الأنتروبولوجيا وعلم اللاهوت وعلم الاجتماع والفلسفة والفن، بل إن هذه الأنماط تؤثر في مجرى التاريخ ذاته..

الفصل الثاني

مفهوما الفصاحة والبلاغة والبحث البلاغي

أولا: الفصاحة

-**الفصاحة:** تطلق الفصاحة في اللغة على معانٍ كثيرة؛ منها: البيان والظهور، يقول تعالى في سورة القصص: ﴿وَأَخِي هَارُونُ هُوَ أَفْصَحُ مِنِّي لِسَانًا فَأَرْسِلْهُ مَعِيَ رِدْءًا يُصَدِّقُنِي إِنِّي أَخَافُ أَنْ يُكَذِّبُونِ ﴿34﴾ ﴾؛ أي: أبين مني منطقا، وأظهر مني قولا... وقالت العرب: أفصح الصبح إذا أضاء، وفصح اللسان إذا عبر عما في نفسه، وأظهره على وجه الصواب من دون الخطأ...

ومما جاء في اللسان (فَصح) أن الفصاحة- في اللغة-: البيان. فصُح الرجل فصاحة فهو فصيح من قوم فُصحاء وفِصاح وفُصْح، وامرأة فصيحة من نسوة فِصاح وفَصائح. ورجل فصيح وكلام فصيح، أي بليغ، ولسان فصيح: طَلْق.

وأفْصح يُفصِح إفصاحاً: أبان وأوضح... وفَصُح الأعجمي فَصاحة: تكلم بالعربية وفُهم عنه... وتفَصَّح: تكلَّف الفصاحة... والفصيح في كلام العامة: المُعَرَّب. والفصيح في اللغة: المنطلق اللسان في القول، الذي يعرف جيد الكلام من رديئه.

والفصاحة في اصطلاح أهل المعاني، عبارة عن الألفاظ البينة الظاهرة، المتبادرة إلى الفهم، ومأنوسة الاستعمال بين الكتاب والشعراء لمكان حسنها...

وهي تقع وصفا للكلمة؛ والكلام، والمتكلم... أما البلاغة؛ فيوصف بها الكلام...؛ فالفصاحة، إذاً، أعم من البلاغة...

ومع أن البلاغة والفصاحة ترجعان إلى معنى واحد هو الإبانة عن المعنى، والإظهار له، إلا أن الفصاحة تكاد تقتصر على اللفظ، في حين أن عناصر البلاغة لفظ ومعنى...

وبهذا؛ فإن الفصاحة- في الاصطلاح- تعني الإبانة والظهور والإيضاح والبراعة والبلاغة في اللفظ المفرد والمؤلف...

وقيل: جميع الحيوان ضَرْبان: أعجم وفصيح، فالفصيح كل ناطق، والأعجم كل ما

لا ينطق. وقال الجاحظ: "الفصيح هو الإنسان، والأعجم كل ذي صوت لا يفهم إرادته إلا ما كان من جنسه." وبذلك فسر قول رسول الله (ص): "غفر له بعدد كل فصيح وأعجم".

ويلاحظ أن الفصاحة ليست ملكاً لأمة دون أمة؛ وإن كانت تقع لفرد دون فرد؛ ويقع الفرق فيها في الأحسن والأبرع والأكثر إثارة وجمالاً... ويؤكد هذا قولـه تعالى: (وأخي هارون هو أفصح مني لساناً) (القصص 28/34). وإذا كانت كلمة (أفصح) هي الكلمة الوحيدة في القرآن الكريم من مفردات الفصاحة، فإن الآية تثبت وجودها في أمم أخرى غير العرب... ولكن العربية في طبيعتها ومفرداتها وأساليبها التي انتهت إلينا، وفي إطار ما عرفناه من لغات الآخرين، تدل على أنها "أوسع مناهج؛ وألطف مخارج؛ وأعلى مدارج؛ وحروفها أتم، وأسماؤها أعظم، ومعانيها أوغل، ومعاريضها أشمل، ولها هذا النحو الذي حِصَّتُه منها حِصَّة المنطق من العقل. وهذه خاصة ما حازتها لغة على ما قرع آذاننا، وصحب أذهاننا من كلام أجناس الناس؛ وعلى ما ترجم لنا أيضاً من ذلك"[1].

وهذا ما نلمحه عند ابن الأثير (ت 637هـ) في قوله: "فإن كل لغة من اللغات لا تخلو من وصفي الفصاحة والبلاغة المختصين بالألفاظ والمعاني؛ إلا أن للغة العربية مزية على غيرها، لما فيها من التوسعات التي لا توجد في لغة أخرى سواها"[2].

فالفصحاحة ملازمة لكلمة البلاغة التي دار معناها غالباً على معاني الفصاحة عند كثير من البلاغيين القدامى... حتى أصبحتا صنوين في الدراسات البلاغية عند كثير منهم... ثم أخذوا يفرقون بينهما في ما بعد...

ولعل الدرس البلاغي في التفريق بينهما قد أفاد كثيراً من الدراسات التي بدأت تظهر لخدمة القرآن الكريم؛ ابتداء من كتاب (معاني القرآن) للفراء (ت 26هـ) وكتاب (مجاز القرآن) لأبي عبيدة (ت 21هـ)، وكتاب (نظم القرآن) الذي لم يصل إلينا حتى الآن للجاحظ (ت 255هـ).

أما ما وصل إلينا من كتب الجاحظ... فكلها تؤكد أنه لم يضع حداً فاصلاً بين الفصاحة والبلاغة، مع أنه ساق جملة من تعريفات البلاغة في كتابه (البيان والتبيين)، ولم يُعرّف البلاغة، وكأنه ارتضى بتعريف ابن المقفع لها بعد قولـه: "لا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه، ولفظُه معناه، فلا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك" ثم أورد تعريف ابن المقفع لها حين سئل: "ما البلاغة؟ قال:

1ـ أبو حيان التوحيدي، المقابسات، ص185 - 186

2ـ المثل السائر، ج1، ص85

البلاغة اسم جامع لمعانٍ تجري في وجوه كثيرة". ومع ذلك، فالفصاحة لديه مرتبطة بسلامة النطق وصحة مخارج الألفاظ، ونقاء اللغة.

فصاحة اللفظ وجماليته

فصاحة الكلمة: توصف الكلمة بالفصيحة إذا خلت من أربعة عيوب: 1- تنافر الحروف، 2- غرابة الاستعمال، 3- مخالفة القياس الصرفي، 4- الكراهة في السمع أو الابتذال.

1-تنافر الحروف: هو وصف في الكلمة يوجب ثقلها على السمع وصعوبة أدائها باللسان، بسبب كون حروف الكلمة متقاربة المخارج؛ وهو نوعان:

- شديد في الثقل؛ كالظَّشن: للموضع الخشن، وهُعخُع لنبت ترعاه الإبل...
- خفيف في الثقل: كالنقنقة: لصوت الضفادع، والنُّقاخ: للماء العذب الصافي، ومستشزرات، بمعنى مرتفعات...

يذكر أن لا ضابط لمعرفة الثقل والصعوبة سوى الذوق السليم...

2-غرابة الاستعمال: أي أن تكون الكلمة غير مستعملة عند الفصحاء العرب، لصعوبة الاهتداء إلى معناها... نحو قول عيسى بن عمر النحوي حين سقط عن دابته وتجمع حوله الناس: "ما لكم تكأكأتم[1] علي تكأكئكم على ذي جنة؟ فافرنقعوا عني". فكلمة "تكأكأتم" غريبة الاستعمال؛ كون فهم معناها يتطلب مزيدا من البحث في المعاجم العربية...

وكذلك الحال في كلمة مشْمخر، وغَطْش (الغطش: الظلمة)، وبغش (المطر الخفيف)، السِعار: شدة الجوع، وإرزيز: البرد، ووجْر: الخوف، وأفكل: الرعد المخيف...

يذكر أن الغرابة قسمان؛ الأول: ما يوجب حيرة السامع في فهم المعنى المقصود من الكلمة لترددها بين معنيين أو أكثر بلا قرينة؛ ككلمة "مسرجا" في قول العجاج:

ومقلة وحاجبا مُزججا   وفاحما ومرسنا مسرجا

ويلاحظ أنه لم يعرف ما أراد بقوله: مسرجا، حتى اختلف في تخريجه بين أن يكون مأخوذا من السراج أو من السيوف السريجية. والقسم الثاني: ما يعاب استعماله لاحتياج إلى تتبع اللغات، وكثرة البحث في القواميس وغيرها...مثل: تكأكأتم...

1ـ تعني اجتمعتم. افرنقعوا: انصرفوا...

فمن هذا القسم ما يعثر على تفسيره بعد كدّ، ومنه ما لا يعثر على تفسيره، نحو: جحلنجع...

3-مخالفة القياس: أي: أن الكلمة غير جارية على القانون الصرفي المستنبط من كلام العرب، نحو: الله العلي الأجلل... فكلمة الأجلل قياسها الأجلّ بالإدغام، ولا مسوغ لفكّه... وكذلك كلمة بوق التي تجمع على أبواق لا بوقات... وكقطع همزة وصل "اثنين" أو "امرأة"...

4-كراهة السمع: يتمثل في كون الكلمة وحشية، وتأنفها الطباع، وتمجها الأسماع، أو عامية مبتذلة نحو كلمة: "الجِرشى" بمعنى النّفْس... في قولهم: كريم الجرشى والنسب...

وهكذا، تكون الكلمة فصيحة؛ إذا توافرت فيها الشروط الآتية:

1-أن تكون حروف الكلمة متباعدة المخارج... فالحروف أصوات تجري من السمع مجرى الألوان من البصر. فتقارب مخارج اللفظ يبعده عن الجمال كما في كلمة (الهُعْخع)، إذ روي عن الخليل قوله: "سمعنا كلمة شنعاء هي (الهُعْخع) وأنكرنا تأليفها".

ويرجع ابن سنان قبح هذه الكلمة إلى تقارب مخارج حروفها، فهي (حلقية) يستقبح لفظها في النغم والإيقاع، ومثلها كلمة "مستشزرات" في قول امرئ القيس:

غدائره مُسْتشزراتٌ إلى العلا   تضل العقاصُ في مثنًى ومُرْسَلِ

فمخارج حروف كلمة (مستشزرات) متقاربة...

2-**التأليف المختار لبناء الحروف المتباعدة في الكلمة**؛ سواء تساوت أو لا.

فالتباعد في مخارج حروف الكلمة يعطيها جمالاً بلا شك ولكن التأليف المخصوص لها يمنحها مزية في التصور وفي التأثير النفسي، فلفظ عذب وعُذيب، من الألفاظ المتباعدة المخارج، وهي حسنة الوقع، ولكن تقديم الباء على الذال يفسدها. وكل منا يدرك أن كلمة غُصن وفنن أجمل من كلمة (عُسْلوج)، وإن كانت الكلمات الثلاث متباعدة مخارج الحروف... فالعبرة في التأليف المخصوص لهذه الكلمات.. ومما وقع من الألفاظ كريهة التأليف في شعر المتنبي (الجِرشَّى) وتعني (النفس) في قوله:

مباركُ الاسْمِ أغَرُّ اللقَبْ   كريمُ الجِرِشَّى شريفُ النَّسبْ

3-**أن لا تكون الكلمة غريبة متوعرة أو وحشية**

تقع الغرابة والتوعر في الاستعمال وكثرته، أو في بنية الكلمة، أو بيئتها؛ أو موضوعها، أو ثقافة أهلها...

وقد شغلت الغرابة أذهان علماء اللغة والبلاغة، ومنهم من قسمها إلى قسمين: غريب حسن، وغريب قبيح.

ومهما يكن من أمر؛ فالغرابة في الألفاظ مسألة اعتبارية محكومة بالمتلقي وثقافته وصلته باللغة وآدابها، ومعرفة عصرها وبيئتها...

أما غرابة استعمال كلمة ما، فمثالها (كهل) الواقعة في قول بعض الهذليين؛ فهي ليست كريهة التأليف لكن استعمالها نادر وغريب، ما يؤدي إلى احتياج المتلقي إلى المعجمات لمعرفتها. فالكهل في البيت الآتي (الضخم) ولا يعرفها إلا مثل الأصمعي؛ وهو لأبي خراش الهذلي (ت نحو 15هـ):

فلو أنَّ سلمى جارَهُ أو أجارَهُ   رياحُ بنُ سَعْدٍ ردَّهُ طائرٌ كهلُ

وقد عاب البلاغيون وخبراء اللغة على جرير استعماله لكلمة (بوزع) في قوله:

وتقول بَوْزَعُ: قد دببتَ على العصا   هلا هَزئتِ بغيرنا يا بوزَعُ

4-**أن لا تكون الكلمة عامية مبتذلة**؛ وينقل ابن سنان الخفاجي عن الآمدي (ت 37هـ) وغيره جملة من الألفاظ العامية كقول أبي تمام:

جَلَّيْتَ والموتُ مُبْدٍ حُرَّ صفحته   وقد تَفَرْعَنَ في أوصاله الأجَلُ

فالفعل: تفرعن، مشتق من فرعون، وهو من ألفاظ العامة، وعادتهم أن يقولوا: تَفَرْعَنَ فلان، أي تجبَّر وظلم وبغى... فلما كانوا يسمون الجبابرة بالفراعنة تشبيهاً بفرعون موسى، حُملت الكلمة على ذلك...

5-**جريان الكلمة على المذهب اللغوي الصحيح**، وأن لا تكون شاذة عما تواضع عليه العرب من أبنية.

وقد دخل في هذا القسم كل ما أنكره أهل اللغة، وعابوه على الشعراء من ألفاظ جديدة، أو أنها غير جارية على القياس، أو أنها غير عربية، ومن ذلك قول البحتري:

يشق عليه الريح كل عشية   جيوب الغمام بين بِكْرٍ وأيِّم

فوضع الأيم مكان الثَّيِّب، وليس الأمر كذلك، إنما الأيم التي لا زوج لها؛ بكراً كانت أو ثيباً... أو كقول أبي الشيص (محمد بن رزين- ت 196هـ):

وجناحٍ مقصوص تحيَّف ريشَهُ رَيْبُ الزمانِ تحيُّفَ المِقراضِ

وقالوا: ليس المقراض من كلام العرب، فهو من التصرف الفاسد في اللغة، فلم يسمع عن العرب إلا المثنى كما في (لسان العرب): المقراضان: الجَلَمان، لا يفرد لهما واحد. هذا قول أهل اللغة وحكى سيبويه مِقْراض فأفرد.
وقد يكون مفهوم المخالفة لما تواضع عليه العرب في حذف بعض حروف الكلمة أو زيادة حروف فيها، فمن الحذف قول خفاف بن نُدْبة:

كنواحِ ريشِ حمامةٍ نجديَّةٍ ومسحتِ باللِّثَّتين عصفَ الإثمِدِ

يريد: كنواحي، وكذلك (ولكن) التي حذفت النون منها في قول النجاشي:

فلست بآتيهِ ولا أستطيعهُ ولاكِ اسقني إن كان ماؤك ذا فَضْلِ

أراد: ولكن اسقني.

ومن الزيادة ما يكون بإشباع الحركة في الكلمة حتى تصبح حرفاً، كقول ابن هرمة في رثاء ولده؛ حين قال (منتزاح: أي بعيد عنه) بدل (منتزح):

وأنت على الغواية حين تُرْمى وعن عيب الرجالِ بِمُنْتَزاحِ

وأوضح الفرّاء أن لفظ (أنظر) أُشبع فصار (أنظور) في قول الشاعر:

وأنني حيثما يسري الهوى بصري من حيثما نظروا أدنوا فأنظور

وقد تكون الكلمة شاذة قليلة الاستعمال مثل (اللَّذْ) بدل (الذي) كقول المتنبي:

وإذا الفتى طرح الكلام معرضاً في مجلس أخذ الكلام اللذْ عنا

ثم ساق ابن سنان الخفاجي في هذا القسم الشاذَّ الرديء، واستعمال الكلمة بخلاف صنيعها؛ أو في إبدال حرف من حروفها (كالثعالي في الثعالب، والضفادي في الضفادع...) أو إظهار التضعيف في الكلمة، أو صرف ما لا يَنْصرف كجبريل في قول حسان:

وجبريلٌ أمينُ الله فينا   وروح القدس ليس لـه كِفاءُ

أو منع الصرف مما ينصرف، أو قصر الممدود كقول الأعشى:

والقارح العدَّا وكل طمِرَّةٍ   ما إنْ تنالُ يدُ الطويلِ قَذالها

أو مَدّ المقصور، وحذف الإعراب للضرورة، وتأنيث المذكر على بعض التأويل، وتذكير المؤنث...

ويلاحظ من قول ابن سنان الخفاجي أنه أدخل ما يتعلق بالضرورة الشعرية في فساد الكلمة وإخراجها من باب الفصاحة؛ لأنه يُؤْثر صيانتها؛ فالفصاحة لديه "تُنْبي عن اختيار الكلمة وحسنها وطلاوتها، ولها من هذه الأمور صفة نقص؛ فيجب اطراحها على أن ما ذكرته يختلف قبحه في بعض المواضع دون بعض على قدر التأويل فيه وحكمه"[1].

6-**أن لا تعبر الكلمة عن أمر آخر يكره ذكره**؛ ولم توضع له في الأصل. فإذا أوردت ولم يقصد بها المعنى الأصلي قبحت... كقول أبي تمام:

مُتفجرٌ نادمته فكأنني   للدَّلْو أو للمِرْزمينَ نديمُ

فالدلو معروف؛ وهو لاستخراج الماء من البئر، ولكن أبا تمام استعمله هنا اسماً لبرج من بروج السماء... فهو يمدح رجلاً بالجود فيقول لـه: أنت كالدلو كرماً والمرزم جوداً... وكلاهما من نجوم السماء التي يرتبط بها المطر... ولكن الاستعمال للدلو على هذا الوجه غير مألوف.

7-**اعتدال عدد حروف الكلمة**؛ فمتى زادت على الأمثلة المعتادة المعروفة قبحت وخرجت عن وجه من وجوه الفصاحة. فكثرة حروف الكلمة إذا استعملت في الشعر خاصة كانت قبيحة جداً، ولو كانت عربية كما في (سويداواتها) من قول المتنبي:

إن الكريمَ بلا كرام منهمُ   مثلُ القلوب بلا سُويداواتِها

فالمتنبي خرج إلى الشاذ النادر في تركيب لفظ من حروف كثيرة فقبح لطولـه وكثرة حروفه؛ والطول وحده قبيح...

8-**تصغير الكلمة في موضع يعبر به عن شيء لطيف أو خفي أو قليل**... فكل تصغير

1ـ سر الفصاحة، ص84

ينتهي باللفظ إلى نكتة بلاغية يزيد حسنه ويجمل موقعه، ويوحي بأثر نفسي محبب... ومن ذلك قول عمر بن أبي ربيعة:

وغاب قُمير كنت أرجو طلوعه   وروَّحَ رُعْيانٌ ونَوَّم سُمَّرُ

فالتصغير هنا مختار بعناية ويوحي بالود والإعزاز والدلال... فإنه جعله قميراً لأنه لم يكتمل؛ فهو هلال غاب في أول الليل...

أما الأسماء التي لا ينطق بها إلا مُصَغَّرة كاللُّجين والثُّريَّا، فليس للتصغير فيها حُسْن يذكر؛ لأنه غير مقصود به ما قدمناه...

فصاحة الكلام

تتحقق فصاحة الكلام بخلوه من ستة عيوب: 1- تنافر الكلمات مجتمعة 2- ضعف التأليف 3-التعقيد اللفظي 4- التعقيد المعنوي 5- كثرة التكرار 6- تتابع الإضافات.

1-**تنافر الكلمات مجتمعة**: أي أن تكون الكلمات ثقيلة على اللسان عسيرة النطق نتيجة تتابعها، نحو:

قبر حرب بمكان قفر   وليس قرب قبر حرب قبر[1]

قيل: إن هذا البيت لا يمكن إنشاده ثلاث مرات متوالية إلا ويغلط المنشد فيه؛ بسبب اجتماع مخارج حروف كلماته... ما يحدث ثقلا ظاهرا، علما أن كل كلمة منه لو أخذت وحدها، ما كانت مستكرهة ولا ثقيلة...

2-**ضعف التأليف**: أي أن يكون الكلام على خلاف قوانين النحو المعتبرة في التقديم والتأخير واستعمال الضمير... نحو: جزى ربه عني عدي بن حاتم... وقول الشاعر:

لو أن مجدا أخلد الدهر واحدا   من الناس أبقى مجده الدهر مطعما

فتأليف هذا البيت ضعيف؛ لأن الضمير في مجده يعود على الاسم المتأخر مطعما (مطعم بن عدي) والعربية تأبى ذلك...

3-**التعقيد اللفظي**: أي أن يكون الكلام خفي الدلالة على المعنى المراد بسبب اختلال النظم، نحو قول أحدهم: ما قرأ إلا واحدا محمد مع كتابا أخيه. والصحيح: ما قرأ محمد مع أخيه إلا كتابا واحدا...

1ـ حرب بن أمية قتله قائل هذا البيت وهو هاتف من الجن صاح عليه...

4-**التعقيد المعنوي**: أي كون التركيب خفي الدلالة على المعنى المراد بسبب انصراف الذهن إل معنى آخر، نحو قول العباس بن الأحنف:

سأطلب بعد الدار عنكم لتقربوا   وتسكب عيناي الدموع لتجمدا

جعل الشاعر سكب الدموع كناية عما يلزم فراق الأحبة من الحزن، فأصاب وأحسن، لكنه أخطأ في جعل جمود العين كناية عما يوجبه التلاقي من الفرح بقرب أحبته، وهو خفي بعيد.

وتقول الخنساء:

أعيني جودا ولا تجمدا   ألا تبكيان لصخر الندى

5-**كثرة التكرار**: أي تعدد اللفظ مرة بعد أخرى بلا فائدة، نحو:

إني وأسطار سطرن سطرا   لقائلٌ يا نصر نصر نصرا

6-**تتابع الإضافات**: أي أن تتابع الإضافات يفضي باللفظ إلى الثقل على اللسان... كقول الشاعر:

حمامة جرعا حومة الجندل اسجعي   فأنت بمرأى من سعاد ومسمع[1]

-**ثالثا: فصاحة المتكلم**: وهي عبارة عن الملكة التي يقتدر بها صاحبها على التعبير عن المقصود بكلام فصيح، في أي غرض كان...

مجمل القول: إن فصاحة الكلام تكون بخلوه من تنافر كلماته وضعف تأليفه، ووضع ألفاظه في غير مواضعها اللائقة بها...

فجمالية الكلمة وفصاحتها لا تكمنان في ذاتها، ولا تستندان إلى الذوق الرفيع؛ ولا دقة أدائها لدلالتها في موقعها المناسب مع أخواتها، وعدم تعارضها مع المنطق والفكر، .... وإنما يعود إلى ذلك كله... فهي لذلك كانت من القرآن الكريم، أكثر سمواً وجمالاً، فكانت اللفظة تؤكد فصاحتها وجماليتها في سياقها الذي لا يكون غيره؛ "ولكل شيء موضع، وليس يصلح في كل موضع، وقد قسم الله الخير على المعدلة" كما قال الجاحظ...

وإذا كان كل زيادة في المبنى يعني زيادة في المعنى؛ فإن هذا يجعل عدد الحروف غير متساوٍ في الكلمات لفظاً ودلالةً، ومن ثم ترتيباً في البنية والموقع؛ ما يعني أهمية اختيار لفظ دون لفظ لهذا المعنى أو ذاك والدقة في استعماله الوظيفي السياقي.

فالأصل في جمالية الكلمة ما قام عليه الاستعمال ليدل بدقةٍ متناهية على الوظيفة التي يؤديها .... فكلمة (راعنا) غَيْر مذمومة وهي فَصيحة في ذاتها؛ ولكن لهذه الكلمة

1ـ للمزيد، ينظر: الخطيب القزويني. الإيضاح في علوم البلاغة. ص72 وما بعدها.

معنىً مذموماً عند اليهود، لذلك نُهي المؤمنون عن مخاطبة الرسول الكريم بها... فليست البلاغة إلا حق النظم وحسنه كما يفهم من قول للمبرد: "فحق البلاغة إحاطة القول بالمعنى، واختيار الكلام؛ وحسن النظم حتى تكون الكلمة مقاربة أختها ومعاضدة شكلها". و"لا نظم في الكلم ولا ترتيب حتى يُعلَّق بعضها ببعض، ويبنى بعضها على بعض، وتجعل هذه بسبب من تلك".

فالبليغ: من يحوك الكلام على حسب الأماني، ويخيط الألفاظ على قدود المعاني"...يقول الجاحظ: "والأسماء في معنى الأبدان والمعاني في معنى الروح. اللفظ للمعنى بدن والمعنى للفظ روح. ولو أعطاه الأسماء بلا معانٍ لكان كمن وهب شيئاً جامداً لا حركة له، وشيئاً لا حِسَّ فيه، وشيئاً لا منفعة عنده"..

وعن هذا الكلام صدر ابن طباطبا في (عيار الشعر) لمفهوم اللفظ والمعنى . وابن رشيق في (العمدة).

ثانيا: مفهوم البلاغة

بلاغة الكلام هي مطابقته لمقتضى الحال مع فصاحته[1]، ومقتضى الحال مختلف، ومقامات الكلام متفاوتة؛ فمقام التنكير يباين مقام التعريف، ومقام الإطلاق يباين مقام التقييد، ومقام التقديم يباين مقام التأخير، ومقام الذكر يباين مقام الحذف، ومقام القصر يباين مقام خلافه، ومقام الفصل يباين مقام الوصل، ومقام الإيجاز يباين مقام الإطناب والمساواة، وكذا خطاب الذكي يباين خطاب الغبي؛ فالبلاغة صفة راجعة إلى اللفظ باعتبار إفادته المعنى عند التركيب، وكثيرا ما يسمى ذلك فصاحة أيضا؛ وهو مراد الشيخ عبد القاهر في كتابه دلائل الإعجاز؛ حيث يرى أن الفصاحة صفة راجعة إلى المعنى من دون اللفظ، فيقول إن: "الفصاحة والبلاغة وسائر ما يجري في طريقهما أوصاف راجعة إلى المعاني، وإلى ما يدل عليه بالألفاظ دون الألفاظ نفسها"...

-**البلاغة** اللغة: مصدر بلُغ يبلُغ؛ كان أو صار فصيحا؛ فهو بليغ، والبليغ هو من يبلغ بعبارته كنه ضميره، ويقال: بلغ الثمر يبلغ بلوغا: نضج، وبلغ الغلام بمعنى أدرك، وبلغ الشيء يبلغه بلوغا؛ أي وصل إليه، والإبلاغ والتبليغ تعني الايصال.

وقد سميت البلاغة بلاغة؛ لأنها تنهي المعنى إلى قلب السامع فيفهمه، والبلاغة من صفة الكلام لا من صفة المتكلم؛ فإذا قيل: إن فلانا بليغ؛ يعني أن كلامه بليغ.

وهكذا، فإن البلاغة- لغة-: الانتهاء والوصول، وبلغ الشيء يبلغه بلوغاً وبلاغاً:

1ـ جلال الدين القزويني. الإيضاح في علوم البلاغة. بيروت. دار إحياء العلوم. ط4، 1998، ص13 - 16

وصل وانتهى، وتبلَّغ بالشيء: وصل إلى مراده. والبلاغ: ما يُتَبَلَّغ به؛ ويُتَوَصَّل إلى الشيء المطلوب، والبلاغ: ما بلغك. والإبلاغ: الإيصال... بلغت المكان بلوغاً: وصلت إليه... والبَلْغ والبِلْغ: البليغ من الرجال، ورجل بليغ: حسن الكلام فصيحه؛ يبلغ بعبارة لسانه كنه ما في قلبه، والجمع بُلَغَاء، وقيل: البلاغة: الفصاحة.

ولذا لم يتفق الناس على مفهوم البلاغة؛ فقيل: "للفارسي: ما البلاغة؟ قال: معرفة الفصل من الوصل، وقيل لليوناني: ما البلاغة؟ قال: تصحيح الأقسام، واختيار الكلام. وقيل للرومي: ما البلاغة: قال: حسن الاقتضاب عند البداهة، والغزارة يوم الإطالة. وقيل للهندي: ما البلاغة؟ قال: وضوح الدلالة، وانتهاز الفرصة، وحسن الإشارة"[1].

ثم يسوق الجاحظ جملة من الأقوال التي تدل على اتساع مفهوم البلاغة تبعاً للمقام ومقتضى الحال؛ فأثبت أنها الإيجاز، أو الانطلاق بالكلام على الفطرة، أو أن تجيب فلا تبطئ وتقول فلا تخطئ...

...فالبلاغة تقع- في مفهومنا- على الشخص وعلى الكلام نفسه، فنقول: رجل بليغ وكلام بليغ، والبلاغة لكليهما...

أما أبو هلال العسكري (ت 395هـ) فقد عرَّفها بقوله: البلاغة كل ما تبلغ به قلب السامع فتمكنه في نفسه؛ كتمكنه في نفسك، مع صورة مقبولة ومعرض حسن.

يذهب أبو هلال إلى أن البلاغة من صفة الكلام لا من صفة المتكلم؛ بدليل أنه لا يجوز أن نصف الله بقولنا: الله بليغ؛ ووصف الرجل بأنه بليغ إنما يكون على التوسع.

واتجه أبو هلال العسكري إلى إثبات رأيين للفصاحة والبلاغة معاً:

الأول: يرْجِعُ الفصاحة والبلاغة إلى معنى واحد؛ فكل منهما للإبانة عن المعنى والإظهار له.

الثاني: الفصاحة والبلاغة مختلفتان، فالفصاحة من تمام آلة البيان؛ مما يجعلها مقصورة على اللفظ، والبلاغة إنما هي إنهاء المعنى إلى القلب، فهو مفهوم مقصور على المعنى. ولا شيء أدل على ذلك عنده من أن الببغاء يسمى فصيحاً ولا يسمى بليغاً، وليس له قصد إلى معنى يؤديه... ومن هنا، نفذ إلى حديث بديع عن النظم المستمد من ماهية فصاحة اللفظ وبلاغة المعنى...[2]

فـ"الفصاحة مقصورة على اللفظ، والبلاغة لا تكون إلا وصفاً للألفاظ مع المعاني... وكل كلام بليغ فصيح، وليس كل فصيح بليغاً."... "فالبلاغة في المتكلم ملكة يُقْتدر بها

1ـ الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص88، والعمدة، ج1، ص25-241.

2ـ الصناعتين، ص7، و9...

على التعبير عن المقصود بلفظ فصيح، والبلاغة في الكلام مطابقته لمقتضى الحال مع فَصاحته"

ويلاحظ أن هناك اتجاهين اثنين في تفسير البلاغة والميل بها إلى فصلها عن الفصاحة، الاتجاه الأول ينطلق من القرآن ويفسرها تفسيراً دينياً؛ ومن ثم يقدم في إطاره بحثاً لغوياً، وأسلوبياً رفيعاً؛ كابن قتيبة والزمخشري؛ والاتجاه الثاني يفسرها تفسيراً أسلوبياً صرفاً بعد أن أفاد من أسلوب القرآن، واعتمد فيه على اللغة في سياقها النصي، وعلى الذوق المرهف والنزعة الوجدانية المتأصلة في النفس العربية، ويمثله الجاحظ وابن سنان الخفاجي وعبد القاهر الجرجاني، وغيرهم.

ولعل هذا كله كان وراء عدم وجود تعريف جامع مانع للبلاغة عند العرب؛ وهذا ما توصل إليه ابن خلدون في مقدمته...

أما البلاغة في الكلام (اصطلاحا)؛ فتعني مطابقته لما يقتضيه حال الخطاب، مع فصاحة ألفاظه مفردها ومركبها؛ وقيل: البلاغة هي الوصول إلى المعاني البديعة بالألفاظ الحسنة... أو هي حسن السبك مع جودة المعنى...

والكلام البليغ هو الذي يصوره المتكلم بصورة تناسب أحوال المخاطبين... قيل لجعفر بن يحيى: ما البيان؟ فقال: "أن يكون اللفظ محيطا بمعناك، كاشفا عن مغزاك، وتخرجه من الشركة، ولا تستعين عليه بطول الفكرة، ويكون سالما من التكلف، بعيدا من سوء الصنعة، بريئا من التعقيد، غنيا عن التأمل..."، وسأل معاوية صحارا العبدي: "ما البلاغة؟" قال: "أن تجيب فلا تبطئ، وتصيب فلا تخطئ". وقال الفضل: "قلت لأعرابي: ما البلاغة؟ قال: الإيجاز في غير عجز، والإطناب في غير خطل". ولابن المعتز: "أبلغ الكلام: ما حسن إيجازه، وقل مجازه، وكثر إعجازه، وتناسبت صدوره وأعجازه...".

فلما وضع علم الصرف للنظر في أبنية الألفاظ، وعلم النحو للنظر في إعراب ما تركب منها، وضع "البلاغة" للنظر في هذا التركيب، وهو ثلاثة علوم:

1-ما يراد به تحسين الكلام، ويسمى علم البديع...

2-ما يحترز به عن التعقيد المعنوي؛ أي: عن أن يكون الكلام غير واضح الدلالة على المعنى المراد، ويسمى علم البيان.

3-ما يحترز به عن الخطأ في تأدية المعنى الذي يريده المتكلم لإيصاله إلى ذهن السامع، ويسمى علم المعاني.

والكلام يقال إنه فصيح وبليغ؛ ففصيح من حيث اللفظ؛ لأن النظر في الفصاحة إلى

مجرد اللفظ دون المعنى... وبليغ من حيث اللفظ والمعنى؛ لأن البلاغة ينظر فيها إلى الجانبين...

وبناء على ذلك، كان لزاما على المهتمين بالعربية، أن يتعرفوا قبل الشروع بـ"البيان"، إلى معنى الفصاحة، فضلا عن البلاغة؛ لأنهما محوره، وإليهما مرجع أبحاثه...

يذكر أن علوم البلاغة هي: علم البيان، وعلم البديع، وعلم المعاني.

ثالثا: البحث البلاغي نشأته وتطوره

بدأ التأليف في علوم البلاغة مع بداية مرحلة التأليف في العلوم الإسلامية في منتصف القرن الثاني للهجرة، وقد مرت البلاغة عبر رحلتها الطويلة بثلاث مراحل:

- **المرحلة الأولى: مرحلة النشأة والنمو**

نزل القرآن الكريم ليكون كتاب هداية ودستور حياة، يهدي للتي هي أقوم... وهو يعد بحق معجزة للعالمين، ودليلاً على صدق نبوة محمد(ص)، وكان المسلمون في عصر صدر الإسلام يعتمدون على طبعهم الأصيل في إدراك إعجاز القرآن، وذوقهم السليم في معرفة ضروب الكلام وتفضيل شاعر على آخر.

وسرعان ما انتشر الإسلام، واتسعت رقعة الدولة الإسلامية، وكثر عدد الداخلين في الإسلام... فأخذت هذه العناصر تمتزج بالعرب امتزاجا قوياً كان له أثره الكبير في اللغة العربية؛ حيث أخذ الذوق العربي ينحرف... وبدأت الملكات تضعف والإحساس ببلاغة الكلام يقل؛ ففشا اللحن على الألسنة؛ حينئذٍ ظهر العلماء... فوضعوا قواعد النحو والصرف... دفعهم إلى ذلك حرصهم على لغة القرآن الكريم... فظهرت لذلك كتب عديدة اهتمت بالعربية، فضلا عن الإشارة إلى بعض الملاحظات البلاغية التي كانت مبثوثة في تضاعيف هذه الكتب... وبذلك بدأت البلاغة رحلتها...

ومن الكتب التي ألفت في هذا السياق: كتاب "مجاز القرآن" لأبي عبيدة معمر بن المثنى المتوفى سنة 210هـ وقد كان أبو عبيدة عالما من أهل البصرة باللغة والأدب والنحو... وأخبارها وأيامها .

وتروي كتب الأدب أن الفضل بن الربيع وزير الرشيد استقدم أبا عبيدة من البصرة لحضور مجلسه، فلما حضر إلى المجلس، سأل إبراهيم بن إسماعيل الكاتب أبا عبيدة عن قوله تعالى (طلعها كأنه رؤوس الشياطين)...فقال أبو عبيدة: إنما كلم الله العرب على قدر كلامهم، أما سمعت قول أمريء القيس:

أيقتلني والمشرفين مضاجعي   ومسنونة رزق كأنياب أغوال

وهم لم يروا الغول قط، ولما كان أمر الغول يهولهم أوعدوا به"، فاستحسن الفضل ذلك، واستحسنه السائل، وأزمع أبو عبيدة عند ذلك أن يضع كتاباً في القرآن لمثل هذا وأشباهه. وكلمة مجاز ليس المراد بها المعنى الاصطلاحي المعروف عند البلاغيين لهذه الكلمة؛ وإنما تعني الطريق أو المعبر .

فكتاب أبي عبيدة ليس كتاباً بلاغياً، إنما هو كتاب في التفسير؛ حيث فسر فيه الألفاظ القرآنية بما ورد مثلها في كلام العرب... وفي معرض تفسيره آيات القرآن الكريم، نثر بعض الملاحظات البلاغية، وأشار إلى بعض مسائلها كالإيجاز والإطناب والتقديم والتأخير من دون تسمية...، وأشار أيضا إلى خروج بعض الأساليب الإنشائية عن دلالتها الأصلية إلى بعض المعاني كالاستفهام والأمر والنهي، وتحدث عن الالتفات، والتشبيه، وتعرض للمجاز العقلي من غير تسمية له، وإنما أشار إلى بعض شواهده التي أفاد منها البلاغيون في ما بعد .

ثم جاء بعده الفراء المتوفى سنة 207 هـ ووضع كتابه "معاني القرآن"، والفراء هو أبو زكريا يحيى بن زياد الفراء، كان من علماء أهل الكوفة بالنحو واللغة وفنون الأدب .

وكتاب معاني القرآن يعالج المشاكل التي عالجها أبو عبيدة، غير أن ثقافته النحوية قد ظهرت في كتابه بوضوح، فهو يشرح بعض ألفاظ القرآن وبعض الأساليب البيانية والتراكيب الإعرابية، ويرد كل ذلك إلى مذاهب العرب، وقد نثر في تضاعيف هذا الكتاب بعض الملاحظات البلاغية، فأشار إلى الإيجاز، وبعض صور الإطناب، وبيّن الغرض البلاغي منها، وتحدث عن التقديم والتأخير، ولاحظ خروج الاستفهام والأمر والنهي عن دلالتها الأصلية إلى معان بلاغية؛ ووقف عند صور المجاز العقلي ومثل له من القرآن وكلام العرب من دون تسمية له، كما عرف التشبيه وبيّن أركانه من المشبه والمشبه به والأداة ووجه الشبه، وعرض للمشاكلة من دون تسمية لها .

ثم جاء القرن الثالث للهجرة، فكثرت الفرق الإسلامية، واشتد الخلاف في ما بينها، وأخذ الإسلام يواجه بحملة تشكيك وطعن؛ واتجهت أنظار الطاعنين نحو القرآن ترميه باللحن وفساد النظم، فانبرى العلماء يدافعون عن العرب والإسلام؛ ومن بين هؤلاء المدافعين الجاحظ الذي ألف كتابه "البيان والتبيين" الذي دافع فيه عن العرب ضد الشعوبيين، وفي هذا الكتاب أشار إلى بعض الفنون البلاغية؛ كالاستعارة والتشبيه والكتابة والإيجاز والإطناب .

وعرّف البيان بقوله: "اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى وهتك الحجب دون الضمير"، كما أشار إلى أن البديع من خواص العرب، ومنه الاستعارة والتشبيه

والكناية، كما ذكر موضوعات أخرى؛ كبراعة المطلع والمقطع والسجع والاقتباس وغير ذلك .

هذه الفنون البلاغية التي ذكرها الجاحظ مبثوثة في تضاعيف الكتاب، لا يعثر عليها الباحث إلا بالتأمل الطويل والتصفح الكثير .

ويعد ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن قتيبة الدينوري 276هـ) من تلاميذ الجاحظ والمعاصرين له... حيث ألف كتابه "مشكل القرآن"، فرد فيه على الطاعنين في لغة القرآن وأسلوبه... وتحدث فيه عن العرب وما خصهم الله به من قوة البيان، وتحدث عن وجوه إعجاز القرآن، كما أشار إلى المجاز والاستعارة والقلب والاختصار في الكلام والزيادة فيه، والكناية، ومخالفة ظاهر اللفظ معناه .

ويتميز ابن قتيبة عن سابقيه بأنه قد وضع لكل لون من هذه الألوان باباً يخصه، ويحثه في ذلك بحث أدبي ليس فيه التقسيم وتحديد المصطلحات .

ومن المؤلفين في هذا السياق: المبرد؛ هو أبو العباس محمد بن يزيد المبرد المتوفى سنة 285هـ... ألف كتابه الكامل في اللغة والأدب، وقد نثر فيه كثيراً من مسائل البلاغة؛ وعقد فيه للتشبيه باباً بدأ فيه بعرض كثير من التشبيهات الرائعة في شعر العرب، وقسم التشبيه إلى أربعة أقسام؛ هي: تشبيه مفرط، ومصيب، ومقارب، وبعيد .

كما تحدث عن الاستعارة والكناية والالتفات والإيجاز والإطناب وغير ذلك، وبعد ذلك أخذت هذه الكتب تميل إلى التخصص؛ من ذلك الكتاب البديع للشاعر الخليفة العباس عبد الله بن المعتز المتوفى سنة 296هـ وكتاب البديع له قيمة كبيرة في تاريخ البلاغة، إذ كان خطوة في تطورها وتقدمها، وبخاصة في ميدان علم البديع، فقد استقل بذكر أنواعه وفنونه؛ والبديع عنده يختلف عما عرف لدى المتأخرين من علماء البلاغة بأنه علم يعرف به وجوه تحسين الكلام... وإنما كان البديع عنده عاماً يتناول كثيراً من فنون البلاغة كالاستعارة والكناية والتشبيه والمطابقة والجناس، وقد دعاه إلى تأليف هذا الكتاب تعريفه الناس أن المحدثين لم يسبقوا المتقدمين إلى شيء من أنواع البديع .

وقد قسم كتابه إلى قسمين: الأول البديع وحصره في خمسة فنون؛ هي: الاستعارة، والتجنيس، والمطابقة، وورد أعجاز الكلام على ما تقدمها، والمذهب الكلامي .

الثاني محاسن الكلام والشعر، وذكر أنها كثيرة لا ينبغي لعالم الإحاطة بها، وحصرها في ثلاثة عشر فناً؛ منها الالتفات والتعريض والكناية، والتشبيه وتجاهل العارف والمبالغة والإفراط...

ثم جاء بعده قدامة بن جعفر المتوفى سنة 337 هــ الذي ألف كتابه "نقد الشعر"،

بين فيه أن الذي دفعه إلى تأليف هذا الكتاب هو تقصير العلماء وقعودهم عن التأليف في النقد...

ثم لما اشتدت الخصومة النقدية بين العلماء حول بعض شعراء العربية، ظهرت كتب نقدية توازن بين هؤلاء الشعراء؛ من ذلك كتاب الموازنة لأبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي، وزان فيه بين شعر البحتري وأبي تمام، وكتاب الوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني.

وفي هذين الكتابين إشارات كثيرة إلى بعض الفنون البلاغية كالاستعارة والتشبيه والكناية والتجنيس والمطابقة .

ثم توالت الكتب والمؤلفات التي تحمل في ثناياها مادة بلاغية ضخمة، أفاد منها الإمام عبد القاهر والبلاغيون من بعده في إرساء قواعد البلاغة وبناء صرحها؛ منها كتاب سر الفصاحة لابن سنان، وتلخيص البيان في مجازات القرآن للشريف الرضي، وإعجاز القرآن للباقلاني، والنكت في إعجاز القرآن للرماني، والعمدة لابن رشيق القيرواني وغير ذلك .

- **المرحلة الثانية :مرحلة نضج البلاغة واكتمالها**

اكتمل صرح البلاغة على يدي الإمام عبد القاهر الجرجاني الذي وضع نظريتي علم المعاني وعلم البيان في كتابيه دلائل الإنجاز وأسرار البلاغة .

فلعبد القاهر مكانة عظيمة في تاريخ البلاغة، حيث دوت شهرته في الآفاق؛ نظرا إلى أنه جمع ما تفرق قبله من علوم البلاغة، واستطاع بذكائه وثاقب نظره وضع قواعد البلاغة وبناء صرحها على أساس متين من الأصول والقوانين التي استقرت بشكل متكامل وفي إطار شامل، مدعماً ذلك بالشواهد والأمثلة الكثيرة التي ساقها في بيان عذب وأسلوب بليغ، فلم يكتف عبد القاهر في كتابيه بتعقيد القواعد وتقنينها؛ بل حرص مع ذلك على ضرب الأمثلة التي توضح فنون البلاغة حق الوضوح، وتتمثل في الأذهان خير تمثل .

فعبد القاهر هو مؤسس البلاغة الذي وضع أصولها وأرسى قواعدها، ولم يحدث بعده أي تغيير يذكر في علم المعاني والبيان؛ لأنه استطاع أن يستنبط من ملاحظات البلاغيين قبله كل القواعد البلاغية فيهما .

ولقد فتن البلاغيون بعبد القاهر وعلمه الغزير، فراحوا يرددون كلامه ويقفون عنده ولا يتجاوزونه، وأصبح لكتابيه مكانة مرموقة جعلت كل من جاء بعده يعتمد عليها، ويقتبس من مسائلها، ويدور في فلكها لا يحيد عنها .

ويعد كتابا عبد القاهر كتابين عظيمين؛ حيث أصبحت فنون البلاغة فيهما ذات كيان خاص بعد أن كانت قبلهما مبعثرة في كتب اللغة والأدب والنقد وإعجاز القرآن، وقد ضمنهما مؤلفهما علماً دقيقاً غزيراً بنى بهما للبلاغة صرحاً عالياً، وأصبح بسببهما إماماً عظيماً .

ثم جاء الزمخشري الذي درس ما كتبه عبد القاهر في كتابيه دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة، واستطاع أن يهضم ما فيهما، ويتمثلهما خير تمثيل، وأن يطبق ذلك كله في كتابه "الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل" الذي اهتم فيه بتبيان الأسرار البلاغية في القرآن، وإظهار إعجازه من طريق تبيان وفاء دلالته على المراد، مع مراعاته مقتضيات الأحوال، ويكشف ما فيه من خصائص التصوير ولطائف التعبير في البيان القرآني .

ومع أن هذا الكتاب يعد من كتب التفسير، فإنه في الوقت نفسه من كتب البلاغة؛ لأنه مليء بمسائلها ولطائفها ...

- **المرحلة الثالثة: مرحلة التقنين والتعقيـــد :**

تبدأ هذه المرحلة بظهور أبي يعقوب يوسف السكاكي المتوفى سنة 626هـ الذي اهتم بالفلسفة والمنطق، فقنن قواعد البلاغة، مستعيناً في ذلك بقدراته المنطقية على التعليل والتعريف والتفريع والتقسيم...

وقبل السكاكي ظهر فخر الدين الرازي الذي هو من أوائل من اتجهوا إلى الاختصار والتلخيص؛ فاهتم بإدخال المنطق والفلسفة في علوم البلاغة، ولخص كتابي عبد القاهر في كتابه "نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز" .

شهرة السكاكي تعود إلى القسم الثالث من كتابه "مفتاح العلوم" الذي جعله لعلم المعاني وعلم البيان وملحقاتها من الفصاحة والبلاغة، والمحسنات اللفظية والمعنوية، وقد نال هذا الكتاب شهرة فائقة في ميدان البلاغة؛ حيث فتن به العلماء إلى حد جعلهم ينسون أنفسهم وينكرون ملكاتهم؛ ولهذا ظلوا قروناً عديدة- ابتداء من القرن السابع الهجري وإلى القرن الماضي - عاكفين على دراسته وشرحه وتلخيصه، حتى لكأنه لم يؤلف في البلاغة كتاب غيره، فاستأثر باهتمامهم وعنايتهم...

وشرح مفتاح العلوم للسكاكي عدد كبير من العلماء؛ منهم قطب الدين الشيرازي 710هـ في كتاب سماه مفتاح المفتاح، ومظفر الخلخالي 745 هـ في كتابه شرح المفتاح، والسيد الشريف الجرجاني 816هـ وابن كمال باشا 940هـ ألف شرح المفتاح .

وممن عنوا بتلخيصه :بدر الدين مالك 668هـ أختصره في كتاب المصباح في

المعاني والبيان والبديع، وجلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني 739هـ في تلخيص المفتاح، وعبد الرحمن الشيرازي 756هـ في كتابه الفوائد الغياثية، ولعل أشهر هذه الشروح وأوسعها شهرة بين العلماء في المشرق كتاب تلخيص المفتاح للقزويني، وهذا الكتاب بدوره حظي لدى العلماء باهتمام بالغ؛ فمنهم من شرحه أو لخصه ، ومنهم من نظمه.

فممن شرحه بهاء الدين السبكي في كتابه عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، وابن يعقوب المغربي 1110 في كتابه مواهب الفتاح في شرح تلخيص المفتاح، والخلخالي في كتابه مفتاح تلخيص المفتاح، وسعد الدين التفتازاني وضع له شرحين المختصر والمطول، وممن نظمه شعراً جلال الدين السيوطي المتوفى سنة 911 هـ في كتابه عقود الجمان، وعبد الرحمن الأخضري سمي نظمه الجوهر المكنون في الثلاثة فنون، وغيرهم كثير..

ولا تزال خزائن الكتب والمخطوطات تضم في جنباتها عدداً كبيراً من الكتب التي دارت حول شرح مفتاح العلوم، أو حول كتاب التلخيص للقزويني .

الفصل الثالث

علم البيان وطرافة الصورة وتحليلها النفسي

- **تعريف البيان وأهميته:** البيان لغة: الكشف والإيضاح والظهور، واصطلاحا: هو علم يعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه، أو هو أصول وقواعد يعرف بها إيراد المعنى الواحد، بطرق يختلف بعضها عن بعض، في وضوح الدلالة العقلية على ذلك المعنى نفسه؛ فالمعنى الواحد يستطاع أداؤه بأساليب مختلفة؛ تارة بطريق التشبيه، ومرة بطريق المجاز، وأخرى بطريق الكناية...

فالاستعارة والتشبيه والكناية، تساعد على التنويع الفني في الأدب؛ ذاك التنوع الذي يرجع إلى طرافة الصور والرموز والأخيلة، ولا غرابة في ذلك، فإن "الشعر فن من الفنون الجميلة، مثل التصوير والموسيقى والنحت، وهو في أغلب أحواله يخاطب العاطفة ويستثير المشاعر والوجدان..."[1]

وليس المقصود بالخيال هنا البعد من الحقائق والجري وراء الأوهام والمعميات أو الاختلاق والتزييف، وإنما يقصد به تجسيم الحقائق وتكبيرها بقصد التوضيح والتزيين وإضافة بعض الأصباغ إلى الصورة الأم والحقيقة الأساسية؛ لتقوية المعنى، وإيقاظ المشاعر وتنبيهها ولفت انتباهها، يقول ابن رشيق: "التشبيه والاستعارة جميعا يخرجان الأغمض إلى الأوضح، ويقربان البعيد، كما اشترط الرماني في كتابه، وهما عنده من باب الاختصار"[2].

والمنابع الأساسية للخيال يستمدها الشعراء ويستوحونها من الأرصدة المختزنة في العقل لأنواع الصور والمناظر والتجارب والمحسوسات سمعية وبصرية وغيرها. لكن هذه المختزنات تختلف تبعا لنوع الحياة؛ فهي في الحاضرة غيرها في البادية، كما أنها تتوقف أيضا على غزارة المعارف وضحالتها ونوع الثقافة ذاتها؛ ولهذه الأسباب جميعا

1ـ إبراهيم أنيس.موسيقى الشعر، ص7

2ـ ابن رشيق القيرواني.العمدة.ج1، ص278

يعزى التفاوت في نوع الأخيلة والصور عند الشعراء، ومدى الاستجابة والتقبل لها عند المتلقين[1].

التشبيه

-**تعريفه:** التشبيه لغة: التمثيل، يقال: هذا شبه هذا ومثيله. واصطلاحا: عقد مماثلة بين أمرين أو أكثر، قصد اشتراكهما في صفة أو أكثر، بأداة مذكورة أو مقدرة مفهومة من سياق الكلام، لغرض يقصده المتكلم؛ قد يكون للمدح أو الذم أو توضيح معنى الكلام أو المبالغة... أو تشويه المشبه وتقبيحه...

- أركانه: أركان التشبيه أربعة:

1 ـ المشبه: وهو الأمر الذي يراد إلحاقه بغيره؛ نحو "وجهها" في قولك: وجهها قمر...

2 ـ المشبه به: هو الأمر الذي يلحق به المشبه؛ نحو "أسد" في قولك: سامر كالأسد...

(وهذان الركنان أساسيان في التشبيه، لا يمكن الاستغناء عنهما، ويسميان طرفي التشبيه).

3-وجه الشبه: وهو الوصف المشترك بين الطرفين، ويكون في المشبه به أقوى منه في المشبه، وقد يذكر في الكلام وقد يحذف؛ وفي حال حذفه، يترك تأويله للخيال... نحو: سمعة تغريد كالمسك؛ فوجه الشبه محذوف تقديره: العفة، والجمال، والأخلاق الرفيعة، والأدب...

فوجه الشبه هو المعنى الذي يشترك فيه طرفا التشبيه تحقيقا أو تخييلا.

أ-تحقيقا؛ نحو: شعر كالليل...فوجه الشبه هو السواد وهي صفة متوافرة في الطرفين كليهما...

ب-تخييلا: هو ما يكون وجوده في أحد الطرفين: وأرض كأخلاق الرجال قطعتها... أي واسعة، فصفة السعة موجودة في الأرض، وغير موجودة في الأخلاق إلا تخييلا...

ووجه الشبه قد يكون أيضا قريبا: خذ كالورد، حيث ينتقل الذهن من المشبه إلى المشبه به، من غير تأويل...

1ـ ينظر في هذا الموضوع: عبد الحميد حسن.الأصول الفنية للأدب.القاهرة، مط. العلوم، ط2، 1384/1964، ص1.2-1.1، وينظر أيضا: أحمد الشايب.أصول النقد الأدبي.مصر، مط. نهضة مصر، ط7، 1342/1964، ص214

وقد يكون بعيدا غريبا: والشمس كالمرآة في كف الأشل؛ حيث ينتقل الذهن من المشبه إلى المشبه به بعد جهد وطول تأمل...

4- أداة التشبيه: هي اللفظ الذي يدل على التشبيه، ويربط الطرفين الرئيسين، وقد تذكر الأداة وقد تحذف...؛ ومن تلك الأدوات: الكاف، وكأن، ويشبه ومشتقاتها، ومثل أو يماثل أو يحاكي...، يضاهي ويساوي... وغيرها مما يؤدي معنى التشبيه. وقد تكون الأداة اسما أو فعلا أو حرفا.

في تقسيم طرفي التشبيه إلى حسي وعقلي

- فقد يكون الطرفان حسيين (يدركان بوساطة إحدى الحواس الخمس)، نحو: خد الفتاة كالورد، أو عقليين يدركان بالعقل؛ نحو: العلم كالحياة، والجهل كالموت...
- وقد يكون المشبه حسيا والمشبه به عقليا؛ القاتل كالموت...ويدخل في العقلي الوهمي والوجداني... الوهمي كقول امرئ القيس: ومسنونة زرق كأنياب أغوال...فالغول وهمي من عالم الغيب.. والوجداني يدرك بالوجدان كالمحبة: السعادة كالرضى...
- وقد يكون الطرفان مختلفين؛ أي يكون المشبه عقليا والمشبه به حسيا: الجهل كالظلام...

يذكر أن العقلي هو ما عدا الحسي، فيشمل المدرك ذهنيا...، كالرأي والخلق والحظ والأمل والذكاء والشجاعة، ويشمل الوجداني؛ وهو ما يدرك بالقوى الباطنة، كالغم والفرح والجوع والعطش... فضلا عن الوهمي، وهو ما لا وجود له ولا لأجزائه كلها؛ كالغول...

- **طرفا التشبيه من حيث الإفراد والتركيب**

1-قد يكون الطرفان مفردين: خذ كالورد...

2-قد يكونان مركبين:

كأن سهيلا والنجوم وراءه   صفوف صلاة قام فيها إمامها

3-قد يكونان مختلفين:

إن صخرا لتأتم الهداة به   كأنه علم، في رأسه نار

في أقسام التشبيه

- التشبيه باعتبار الأداة قسمان: 1-المرسل: هو ما ذكرت فيه الأداة، نحو: شعرها كالليل... 2- المؤكد: هو ما حذفت منه الأداة، نحو: خدها زهرة...
- التشبيه باعتبار وجه الشبه، قد يكون: 1-مفصلا: يذكر فيه وجه الشبه، نحو: مي كالشمس بهاء، 2- ومجملا: حين يكون وجه الشبه محذوفا: كأن سهامه صواريخ...

- **ملاحظة:** إذا حذف وجه الشبه والأداة يسمى التشبيه بليغا؛ نحو: قلبه صخر...

ويقول الشاب الجميل من الكامل:

فالعشق داء، والوصال شفاؤه ولكل داء، مثل ما قالوا، دوا[1]

فالتشبيه البليغ هنا في قول الشاعر: العشق داء، وفي قوله: الوصال شفاؤه...

من أنواع التشبيهالبليغ...حذف الأداة ووجه الشبه: أمي ربيع.

- **المقلوب:** هو جعل المشبه مشبها به، بادعاء أن وجه الشبه فيه أقوى وأظهر: الصباح كوجه الأمير... وكأني بوجه الخليفة أجمل من الصباح...
- **التشبيه الضمني:** هو تشبيه لا يوضع فيه المشبه والمشبه به في صورة من صور التشبيه

المعروفة، بل يلمحان في التركيب؛ وهذا الضرب يؤتى به ليفيد أن الحكم الذي أسند إلى المشبه ممكن...

وقد يلجأ إليه الأديب للتعبير عن أفكاره من طريق الإيحاء...والغاية الابتكار والتجديد، وإجهاد الفكر للوصول إلى معالم التشبيه:

من يهن يسهل الهوان عليه ما لجرح بميت إيلام

أي أن من عاش في الذل والهوان، لا بد من أن يعتاد على ذلك، ويصبح أشبه بميت فقد الروح والاحساس، فما عادت تؤثر فيه الجراح...

ومن أمثلته قول الشاعر:

فإن تفق الأنام وأنت منهم فإن المسك بعض دم الغزال

أي أن الممدوح فاق الأنام مع أنه منهم... وصار كالمسك الخارج من صفة الدم وحقيقته، حتى أصبح لا يعد من جنسه...

1ـ الشاب الجميل. الديوان. ص192

يذكر أن التشبيه المقلوب والضمني يعدان من التشبيه على غير طرقه الأصلية...

في تقسيم طرفي التشبيه بحسب تعددهما

ينقسم طرفا التشبيه باعتبار تعددهما أو تعدد أحدهما إلى:

1- تشبيه ملفوف: هو جمع كل طرف منهما مع مثله، كجمع المشبه مع المشبه، والمشبه به مع المشبه به: ليل وبدر وغصن، شعر ووجه وقد...

2- تشبيه مفروق: هو جمع كل مشبه مع ما شبه به: النظرة سهم، والوجه نور، والقد غصن...

3- تشبيه التسوية: هو أن يتعدد المشبه دون المشبه به: صدغ الحبيبة وحالي، كلاهما كالليالي...

4-تشبيه الجمع: هو أن يتعدد المشبه به دون المشبه: مرت بنا رأد الضحى، تحكي الغزالة والغزال...

فائدة التشبيه وأغراضه

إن للتشبيه روعة وجمالا، وموقعا حسنا في البلاغة؛ نظرا إلى إخراجه الخفي إلى الجلي، وإدنائه البعيد من القريب، كما أنه يزيد المعاني رفعة ووضوحا، ويكسبها جمالا وفضلا، ويكسوها شرفا ونبلا...

ومن أغراض التشبيه: تبيان حال المشبه، أو مقدار المشبه، أو تقرير حال المشبه، أو تزيين المشبه أو تقبيحه...

يذكر أن للتشبيه دلالات نفسية معينة.. فهو قد يعبر عن مظاهر الكبت والنقص... وقد يكون منتزعا من اللاوعي الجمعي... فضلا عن أن تواتر تشبيهات بعينها عند الأديب، قد يحيل إلى عقد ودوافع معينة...

- **من نماذج التشبيه الأنيق:**

يقول الملك بوري في قصيدة ميمية من الرمل والقافية من المتواتر، متحدثا عن داء الحب الذي ألم به:

مَلأتْ جسمِي سقامًا، مثـــل ما   مُلِئَتْ أَجْفَانُ عَيْنَيْهَا ســـــقامـا

لَــــمْ تَدَعْ للـــــصَّــبِّ إلا كبــــدًا   بـــــعدها حرَّى، وَقَلْبًا مُسْتَهَاما[1]

1ـ تاج الملوك. الديوان. ص232

ويقول "صريع المقلتين" الملك النّاصر داود في قصيدة نونية من الوافر والقافية من المتواتر:

فَلَوْ عَـــــلِمَ الـــورى مجهولَ أَمْـــــرِي لنـادوا: يا صريعَ المـــــــــــــقلتيـنِ

أَيَا مَلـــــكَ الجَمَالِ حللْتَ قلبِـــــــي كـما احتَلَّ الممالكَ ذو رُعَيْـــــــــنِ[1]

بطرفِكَ والقـــــوامِ أُريـــقَ عمـــــــــدًا دَمِــي بينَ المُهَنَّدِ والرُّدَيْنِـــــــــــــي[2]

ويقول أيضا في قصيدة يائية من البسيط والقافية من المتواتر:

ربـــعٌ وقفْتُ عليهِ بَـعْدَ أهليــــــــهِ أسـقيهِ مِنْ عَبَرَاتِي مَـا يُرَوِّيــــــهِ

كانـــوا معـــانيهِ فهو اليومَ بَعْدَهـــــُمُ جِســْمٌ ولا روحَ يُلفى في مغانيـــْهِ[3]

ويقول الشاب الجميل من الطويل والقافية من المتدارك:

وَصـــيَّرَهُ عَبْدًا، وَقَـــدْ كَانَ سَيِّــــــدًا وَكَـــانَ عَزِيْزًا، فِيْكَ ذلًّ، وَمَا انْثَنــَى

وَكَانَ مـــلِيْكًا فِي الخـــــلائِقِ، حاكـــمًا وَقَـــدْ صارَ مَمْلُوْكًا، وما ارتكب الخَنَا

أراهُ مســــيئًا، إنما الأَمــــْرُ أمْــــــرُهُ وأَيْنَ، على بُعْـــــدِيْ، يرانِيَ مُحْـسِنَا؟

فـــوا عَجـــبًا مِنْ أَنَّ بدْرِيْ مُقَيِّـــدِي قَضَيْتُ بِهِ وَجْدًا، ولمْ أبلغِ المُـــنَــى[4]

ويقول أيضا في مقطوعة من الكامل بعنوان:"عبد مغرم":

أَنـــــــا مُغْرَمٌ عَبْدٌ أَسِيْرٌ فِي الهَـــوَى لسـواك[5] لا أَهْوَى ولا أَتَعَشَّـــــــقُ[6]

ويقول آخر في قصيدة رائية من الطويل والقافية من المتدارك، مادحا جنوده:

وأَحْـــمَاسِ حَـــرْبٍ فوقَ كُلِّ طِمِـرَّةٍ مُضَبـــــــرَّةِ المتنينِ محبوكةِ القَـــرَا[7]

ليـــوثُ وَغًـى يومَ الكِفَاحِ تراهـــــمُ أَقَلَّ عَدِيْداً في اللقاءِ وأَكـــــــــــثَرَا

مُعَـــوَّدَةٌ أنْ تتـــرِكَ البيضَ في الوَغى محطمةً والسمهريَّ مُكـــــــــــسَّرَا

بـــحيث لســـانُ السيفِ يصبحُ خاطباً وحيث يكونُ الهامُ للسيفِ منبـــــرا

إنْ أقـــبلت زرقُ الأســـنَّةِ شرَّعـــــاً وعاينْتَ في أطْرافـــِها الموتَ أَحْمَـرَا

بأَيـــدي رجـــالٍ ما أخـــفَّ إلى الوغـى إذا ما دعا داعي الجِلادِ وأَصــبـــرَا!

رأَيتَـــهم والـــموتُ مُرٌّ مذاقُـــــــه يخوضونَ منه في المـــلمَّاتِ أَبْحُــــرَا

أســـودٌ تـــخالُ السمهريةَ في الوغـى لهـــا أُجُماً والمشـــرفيَّةَ اظفُــــــرَا

1ـ ذو رعين: اسمه النعمان، أحد اقيال اليمن... (ينظر: ابن هشام. السيرة النبوية. ج4، ص588)

2ـ الملك الأمجد حسن. الفوائد الجلية في الفرائد الناصرية. ص33.

3ـ بهرام شاه. الديوان. ص256

4ـ الملك خليل الأيوبي. الديوان. ص154

5ـ لا ضرورة هنا للام، ولكن الشاعر استعملها للضرورة...

6ـ الشاب الجميل. الديوان.ص153

7ـ الأحماس:الشجعان، الطمرة: الفرس الجواد.المضبرة: الموثقة الخلق. القرا: الظهر.

يــــبيعونَ فـي يـــومِ النزالِ نفوسَهُـــمْ إذا مـــا رأوا ابـنَ المحامدِ يُشْتَـــــــرَى

وَمَـنْ كان فـي يـــومِ اللـــقاءِ ابنَ حرةٍ تَقَدَّمَ لا يختارُ أنْ يتـــأَخَّـــــــــــــرَا

بــــعزمٍ يَفُلُّ المرهــفاتِ بحـــــــــدِّهِ ويَهْزِمُ في يومِ الكريـــــهةِ عَسـْكَــــرَا[1]

ويقول ملك آخر مفتخرا بأشعاره:

أَبْكَـــارُ فِكْرٍ علـــى الأسْـــمَاعِ جَلَّوْتُهـا والعَـــقْلُ مِنْ حُسْنِها الوضّاحِ في شَـرَكِ

كَأَنَّهـــا، ولـــها حـسنُ البديعِ، حلـــى عرائِـــــسٍ تنجلي في حضرةِ المَلَـــــكِ

وفـــي ســـماءِ العُلَى تزهـو مطالِعُـها الصّدقُ من قال: هذي أَنْجُمُ الفَلَـــــكِ[2]

ويقول أيضا في قصيدة ميمية من الكامل والقافية من المتواتر، جاعلا نفسه إماما على شعراء الحب والغزل كلهم:

وَمَتـــى تفاخــَرَ بالنـظيمِ عصـــابةٌ نبـغوا فإِنِّي للجميـعِ إمــــــــــامُ

خُتِـــموا بأَشـــعاري وكـان خـتامُـــهمْ مسكاً ويُضحي المسكُ وهـــو ختــامُ[3]

ويقول آخر في قصيدة بائيّة من السّريع والقافية من المترادف:

قَـــدْ فَازَ مـــَنْ أَصْبَحَ يا هـــــــــذِهِ وذنبُهُ وَصْلُكِ، يومَ الحســـــــــــابْ

كأَنَّـــكِ الجَنَّةُ مَـنْ حَلَّهَــــــــــــا نَالَ أَمَانًا مِنْ أليمِ العــــــــــــذابْ[4]

ويقول الملك تقي الدين عمر من الوافر والقافية من المتواتر:

فــلِي مـــنْ خَدِّها وَرْدٌ جَـــــــــنِيٌّ وَلِي مِنْ طيبِ ريقِهَا مُــــــــــــدَامُ[5]

ويقول الملك بهرام شاه في قصيدة نونيّة من البسيط والقافية من المتواتر:

مِـــنَ البـــدورِ اللواتِي قَدْ كَمُلْنَ فــَمَا يَطْرَا عليهـــنَّ كالأَقْمَارِ نقـــــصانُ[6]

التشبيه بين السرقة والتناص

جلي أن الصور التي تتضمنها الأبيات السابقة، مكرورة أو معادة بشكل أو بآخر... فهل يمكن اتهام أصحابها بالسرقة؟

الواقع أن النقد الحديث لا يعد السرقات الشعرية ظاهرة مشينة للنص الشعري، وإنّما

1ـ الأمجد.الديوان.ص34-339.

2ـ الشاب الجميل. الديوان. ص1.1 يشار هنا إلى أن الأمجد، تغنى كثيرا بأشعاره التي تعكس بنرجسية واضحة...

3ـ الأمجد.الديوان.ص3..

4ـ العماد الأصفهاني الكاتب. خريدة القصر وجريدة العصر. (بداية قسم شعراء الشام وشعراء دمشق والشعراء من بني أيوب). ص87

5ـ العماد الكاتب. الخريدة. (بداية قسم شعراء الشام والشعراء من بني أيوب).ص107، من الوافر.

6ـ بهرام شاه. الديوان. ص208

هي ظاهرة نابعة من تداخل النصوص، اعتباراً منه أنّ النص الشعري لا يولد من فراغ، وإنّما هو حصيلة تداخل لمجموعة من النصوص السابقة، وبذلك يطرح النقد الحديث إشكالية السرقات الشعرية طرحاً مغايراً لما كان يطرحه النقد القديم.

فالسرقات الشعرية في النقد القديم شكل من أشكال "التناص" في النقد الحديث، وهي ظاهرة ملازمة للنصوص الإبداعية... ولذا، يرى "بارث **BARTHE**" أنّ التناص قدر كل نص، مهما كان نوعه وجنسه، ولا يقتصر حتماً على مسألة المنبع أو التأثير، والتناص مجال عام للصيغ المجهولة، التي نادراً ما يكون أصلها معلوماً، والتي تأتي بصورة استجابات عفوية ولا شعورية"[1]. أما عند "جوليا كريستيفا **"Julia christiva** "فالتناص أحد مميزات النص، فكل نص هو امتصاص أو تحويل لوفرة من النصوص الأخرى، وترى أيضا أنّ كل نص عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى"[2]. وبصورة قاعدية نستطيع القول، وبحسب جوليا كريستيفا **Julia Christiva**: "إنّ كل نص هو تناص"[3] وبذلك تكسر نظرية التناص في النقد الحديث إشكالية السرقات الشعرية التي طالما هيمنت على الكتابات النقدية القديمة، وأعطتها بعداً جديداً لم يتفطن إليه النقد القديم، فأصبح التناص قدر كل نص إبداعي مهما كان منبعه.

أما إذا عدنا إلى النقد العربي الحديث، فإننا نلفيه ينظر إلى إشكالية السرقات الشعرية نظرة مغايرة لما نظر بها النقاد العرب القدامى، ويراها من زاوية النظرة الغربية. "فمحمّد بنيس" يقدم صياغة جديدة، فيسميها "النص الغائب"، ويرى أنّ النص الشعري بنية لغوية متميزة، ليست منفصلة عن العلاقات الخارجية بالنصوص الأخرى، وهي ما يسميه بالنص الغائب، فيقول: "إنّ النص كشبكة تلتقي فيها النصوص، لا تقف عند حد الشعري بالضرورة؛ لأنها حصيلة نصوص يصعب تحديدها، إذ يختلط فيها الحديث بالقديم، والعلمي بالأدبي، واليومي بالخاص، والذاتي بالموضوعي".

أما عبد الكريم مرتاض، فيربط "التناص" بفكرة التضمين في البلاغة العربية القديمة، وبذلك يعود بالتناص إلى أصوله العربية... يقول: "فالتناص ليس إلا حدوث علاقة تفاعلية بين نص حاضر لإنتاج نص لاحق، وهو ليس إلا تضميناً بغير تنصيص".

1 ـ رولان بارث، نظرية النص، مجلة العرب والفكر العالمي، تر.محمّد خير، مركز الإنماء القومي، لبنان، العدد -3 سنة 1988، ص96

2 ـ عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ط1، سنة 1985، ص322

3-53-Encyclopedia universalis T16 “Theorie de texte” pares 1984- p997 52-

وبذلك فالنص الإبداعي يتكون من مجموعة نصوص متضاعفة التعاقب على المخيلة، منسلة من ثقافات متعددة ومتداخلة في علاقات متشابكة ومتحاورة. ويذهب "مختار حبار" لدى وقوفه عند مصطلح التناص، إلى أنّ المراد به "تقاطع النصوص، أو الحوار في ما بينها..."

فالنقاد القدماء تناولوا هذا النوع من النقد... فجعلوه باباً من أبواب نقودهم، وسموه "السرقات الأدبية"، ونظروا إلى "السارق" في غالب الأحيان نظرة نقص وريبة، ثم ظهر هذا النوع في البلاغة العربية بمصطلح "الاقتباس" تارة، إذا كان النص المقتبس من القرآن الكريم والحديث الشريف، وبمصطلح "التضمين" تارة أخرى، إذا كان النص المقتبس غيرهما، وبمصطلح "الأخذ" طور العموم، إذا أخذ الأديب معنى من المعاني أو صورة من الصور، ثم جودها وتجاوزها إلى صورة أحسن منها، فهو أحق بذلك من غيره، وبمصطلحات أخرى في أطوار أخرى، لكن أغلب المصطلحات العربية، كانت تتضمن في الأغلب الأعم معاني النص، أو روح التعالي والمجاوزة...

يذكر أن التناص يذكرنا باللاوعي الجمعي عند يونغ...

الكناية

-**الكناية لغة**: ما يتكلم به الإنسان ويريد به غيره، وهي مصدر كنيت أو كنوت بكذا إذا تركت التصريح به، واصطلاحا: لفظ أريد به غير معناه الذي وضع له، مع جواز إرادة المعنى الأصلي، لعدم وجود قرينة مانعة من إرادته، نحو: سعيد نظيف الكف؛ أي: سعيد أمين متورع عن المال الحرام، وفلان كثير الرماد: كناية عن الكرم... مع جواز إرادة معنى أن فلانا عنده رماد كثير...

- **أقسام الكناية:**

١- **كناية الصفة:** المراد بالصفة الصفة المعنوية كالكرم والشجاعة، وفي هذا النوع، يذكر الموصوف وتستر الصفة، مع أنها هي المقصودة، نحو: فلان عريض القفا؛ كناية عن الغباوة، وفلان طويل النجاد، فطول النجاد يستلزم طول القامة، وطول القامة دليل الشجاعة... وكذلك الحال في قولك: فلان رفيع العماد، وكثير الرماد... فكثرة الرماد تستلزم كثرة الطبخ، وكثرة الطبخ دليل على كثرة الآكلين، وهذا دليل الكرم...

٢- **كناية الموصوف:** وفيها تذكر الصفة، ويستر الموصوف مع أنه المقصود، نحو قولك: موطن الأسرار؛ كناية عن القلب... يقول الأمجد

في قصيدة فائية من البسيط والقافية من المتراكب، مستخدما الكناية في قوله: "مكان الوجد والشغف"، و"مستوطن الأشواق والأسف":

كُفِّي لِحاظَكِ، يا ذاتَ الوشاحِ، فَقَدْ — أَصبتِ مِنِّي مكانَ الوَجْدِ والشَّغَفِ

أَصبتِ مني مكاناً، أَنْتِ ساكنَةً — فِيْهِ، ومُسْتَوْطَنَ الأشـواقِ والأَسَفِ[1]

٣- **كناية النسبة**: يراد بها إثبات أمر لأمر، أو نفيه عنه، وبها يصرح بالصفة والموصوف، ولا يصرح بالنسبة الموجودة، مع أنها هي المقصودة، نحو: الكرم في ثوب محمد.

فقد ذكر الصفة وهي الكرم، والموصوف محمد، ولم يذكر أنه كريم، بل نسب الكرم إلى ما في ثوبه؛ وهذا يستلزم أن محمدا هو الكريم؛ لأن الذي في الثوب هو محمد لا غيره...

ومن الأمثلة أيضا: يسير الجود حيث يسير أحمد... كناية عن أن أحمد يتصف بالجود والكرم...

- **نماذج من الكنايات:**

طـويل النجاد، رفيع العمـاد — كثير الرماد إذا ما شتـــــــــا[2]

ودبت في موطن الحلم علــة — لها كالصلال الرُّقش شر دبيـــب

إن الذي ملأ اللغات محاسنـا — جعل الجمال وسـره بالضـــاد[3]

إن السماحة والمروءة والندى — في قبة ضربت على ابن الحشرج

اليمن يتبع ظلـــــــــــه — والمجد يمشي في ركابـــــــــه

ومن النماذج أيضا: رامي خفيف الدم، بقيت نجلاء مكتوفة اليدين، رفع يده عنها، طلبت يد الحسناء، وضع محمد يده في يد أحمد، سعدون خفيف اليد، نمر لطخ يده بالدماء، نعوم واسع الصدر، نرجس طويلة اللسان، اليد العليا خير من اليد السفلى...

ومن الوجهة النفسية، فقد تكون بواعث لجوء الأدباء إلى الكناية، تعود إلى الكبت والنقص واللاوعي الجمعي... والتناص...

1ـ الأمجد.الديوان.ص17.

2ـ هذا البيت للخنساء في أخيها صخر.

3ـ البيت لشوقي.

المجاز في البلاغة العربية

- **تعريف الحقيقة لغة واصطلاحا:** وزن الحقيقة في اللغة فعيلة، بمعنى مفعولة؛ وهي من حق الله الأمر يحقه؛ أي أثبته، أو من حققته أنا؛ إذا كنت منه على يقين؛ والحقيقة خلاف المجاز؛ لأنه شيء مثبت معلوم بالدلالة... والحقيقة اصطلاحا: استعمال اللفظ في ما وضع له أصلا...

- **تعريف المجاز لغة واصطلاحا:** وزن مجاز في اللغة مفعل، وهو مشتق من جاز الشيء، يجوزه إذا تعداه... وإذا عدل باللفظ عما يوجبه أصل اللغة... واستعمل ليدل على معنى غيره، مناسب له. أما المجاز اصطلاحا؛ فهو استعمال اللفظ في غير ما وضع له في اصطلاح التخاطب لعلاقة[1]؛ مع قرينة[2] مانعة من إرادة المعنى الوضعي.

- **أنواع المجاز: عقلي ولغوي**[3]

-أولا: المجاز العقلي: هو اسناد الفعل، أو ما في معناه من اسم فاعل أو اسم مفعول أو مصدر... إلى غير ما هو له في الظاهر؛ لعلاقة، مع قرينة تمنع من أن يكون الإسناد إلى ما هو له... ويسميه بعض البلاغيين بالمجاز الحُكمي أو الاسناد المجازي... وكثيرون منهم يدرجون موضوعه في علم المعاني.

- **أشهر علاقات المجاز العقلي:**

1-العلاقة السببية: وفيها يسند الفعل أو ما في معناه إلى سببه؛ نحو[4]: بنت الحكومة مستشفيات؛ لقد أسند الفعل بنى إلى الحكومة؛ والحكومة لا تبني؛ إنما هي هيئة معنوية تصدر أمر البناء؛ والعمال هم الذين يبنون؛ إذًا، علاقة الحكومة بالبناء علاقة سببية...

2-العلاقة الزمانية: وفيها يسند الفعل أو ما في معناه، إلى زمان حدوث الفعل؛ نحو: ضرب الدهر بينهم وفرق شملهم؛ فالدهر لا يفرق... إنما المصائب التي تحصل فيه هي التي تضرب وتفرق... وكذلك القول: من سره زمن ساءته أزمان...

1ـ العلاقة: هي المناسبة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي، قد تكون المشابهة بين المعنيين أو غيرها؛ فإذا كانت العلاقة المشابهة، فالمجاز استعارة؛ وإلا فهو مجاز مرسل...

2ـ القرينة: هي المانعة من إرادة المعنى الحقيقي، قد تكون لفظية أو حالية أو...

3ـ المجاز اللغوي نوعان: مجاز مرسل واستعارة.

4ـ أهلك الناس الدينار والدرهم.

3-الإسناد إلى المكان[1]، نحو قوله تعالى: ﴿وجعلنا الأنهار تجري من تحتهم﴾؛ فقد أسند الجري إلى الأنهار؛ وهي أمكنة للمياه، وليست جارية بل الجاري ماؤها...

4-العلاقة المصدرية: وفيها يسند الفعل إلى مصدره؛ نحو قول الشاعر أبي فراس الحمداني:

سيذكرني قومي إذا جد جِدُّهم   وفي الليلة الظلماء يفتقد البدر

أسند الشاعر الفعل جد إلى الجد؛ أي: الاجتهاد، وهو ليس بفاعل له؛ بل فاعله الجاد، فأصله: جد الجاد جدا، أي اجتهد اجتهادا؛ فحذف الفاعل الأصلي الجاد، وأسند الفعل إلى الجد.

5-اسناد ما بني للمفعول إلى الفاعل (العلاقة الفاعلية): أي: يستعمل المفعول والمقصود اسم الفاعل؛ نحو: جعلت بيني وبينك حجابا مستورا؛ أي ساترا؛ فقد جعل الحجاب مستورا، مع أنه ساتر...

6-إسناد ما بني للفاعل إلى المفعول (العلاقة المفعولية): سرني حديث الوامق؛ فقد استعمل اسم الفاعل الوامق وهو المحب؛ بدل الموموق؛ أي المحبوب؛ فالمراد: سررت بمحادثة المحبوب...

-القيمة الفنية للمجاز العقلي:

يعد المجاز العقلي من أساليب البلاغة التي وسعت مجالات التعبير والإبداع، وأضفت على اللغة طابع الجمال... وأثبتت قدرة الضاد على القفز فوق حدود الحقيقة، بغية استيعاب الصور الخيالية الرائعة المعبرة عن المعنى المقصود...

يذكر أنه لولا المجاز، لجفت اللغة، وأضحت قاصرة عن تلبية حاجات التطور والإبداع والتعبير، والتذوق الأدبي... نظرا إلى أن المجاز أبلغ من الحقيقة، وأحسن موقعا من القلوب والأسماع...

-ومن نماذج المجاز العقلي:

-بنى وزير التربية والتعليم عدة جامعات ومدارس.

-هذا يوم عصيب.

-منزل عامر بنعم الله.

1 ـ نحو: ازدحمت الشوارع بهم، وجلسنا إلى مشرب عذب.

-ربحت تجارتهم.

-مشرب عذب.

-ذهبنا إلى حديقة غناء.

-يقول الشاعر:

تكاد عطاياه يجن جنونها   إذا لم يعوذها برقية طالب

- **ثانيا: المجاز اللغوي؛ وهو نوعان: مجاز مرسل واستعارة.**

أ- المجاز اللغوي هو استعمال كلمة في غير معناها الحقيقي، لعلاقة، مع قرينة ملفوظة أو ملحوظة؛ وهو نوعان: مجاز مرسل واستعارة...

أ-المجاز المرسل

المجاز المرسل: وفيه تكون العلاقة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي قائمة على غير المشابهة، ولا بد من وجود قرينة تدل على عدم إرادة المعنى الحقيقي...

- علاقات المجاز المرسل:

1-السببية: أي أن يطلق لفظ السبب، ويراد المسبَّب؛ نحو: رعينا الغيث؛ فالغيث لا يرعى؛ بل النبات المسبّب من الغيث... وكذلك قوله تعالى: "فمن شهد منكم الشهر فليصمه"؛ فالشهر لا يشاهد؛ إنما الذي يشاهد هو الهلال؛ وظهور الهلال في أول الشهر سبب في وجود الشهر... ونحو: "لفلان علي يد"؛ تريد باليد النعمة؛ لأنها سبب فيها...2-المسبَّبية[1]: أي أن يطلق لفظ المسبَّب ويراد السبب؛ كقوله تعالى: ﴿وينزل لكم من السماء رزقا﴾؛ فالرزق لا ينزل من السماء، بل الغيث الذي بوساطته تروى الأرض، وينبت النبات الذي هو الرزق؛ فالغيث سبب والرزق مسبَّب؛ فالرزق مجاز مرسل علاقته المسَبَّبية.

2-العلاقة الجزئية: هي أن يطلق لفظ الجزء، ويراد به الكل، نحو قوله تعالى: ﴿فرجعناك إلى أمك كي تقر عينها﴾. لفظ المجاز هنا "عينها"؛ لأن الذي يهدأ هو النفس والجسم لا العين وحدها. ونحو: الإسلام يحث على تحرير الرقاب... ونشر الحاكم عيونه في المدينة...

1ـ كقوله تعالى: (إن الذين يأكلون أموال اليتامى ظلما، إنما يأكلون في بطونهم نارا). فذكر النار هو المسب، والمقصود المال الحرام الذي يكون سببا فيها؛ فكلمة نار مجاز مرسل، علاقته المسببية.

3-العلاقة الكلية: تتمثل في ذكر الكل والمراد الجزء؛ كقوله تعالى: ﴿يجعلون أصابعهم في آذانهم﴾؛ فكلمة "أصابعهم" هي المجاز؛ لقد أطلقت وأريد بها أطراف الأصابع؛ لأن الإصبع لا يدخل كله في الأذن، بل طرفه؛ فالمجاز مرسل والعلاقة كلية... والقرينة استحالة إدخال الأنامل في الأذن... ونحو: شربت ماء دجلة...

4-اعتبار ما سيكون أو المستقبلية: أي أن يطلق اللفظ الدال على المستقبل؛ أي ما سيكون، بينما هو في معناه ما كان عليه قبل ذلك؛ نحو قوله تعالى: ﴿إني أراني أعصر خمرا﴾؛ فالمجاز هنا في كلمة "الخمر"، والخمر لا يعصر، إنما الذي يعصر هو العنب الذي يتحول إلى خمر... ونحو قوله تعالى، مستعملا المجاز المرسل في لفظة حليم: ﴿ فبشرناه بغلام حليم...﴾.

5-العلاقة المحلية: أي أن يذكر المحل، والمراد الحالّ فيه، نحو: أركب البحر... فالمجاز المرسل في كلمة "البحر"؛ فالبحر لا يركب، بل المركب والسفينة الحالة في البحر... نحو: هل لك بيت؟ وتعني زوجة...

6-الحالية: وهي بعكس المحلية؛ أي ذكر الحالّ والمراد المحل؛ نحو:

إني نزلت بكذابين ضيفهم   عن القرى وعن الترحال محدود

المجاز هنا في لفظة "كذابين"، فقد ذكر الحالّ أو الساكن (أهل مصر)، لكنه يريد المحل أي مصر؛ فالمجاز مرسل والعلاقة حاليّة... ونحو: ألما على معن وقولا لقبره كذا... حيث ذكر الحال "معن"، والمراد المحل؛ اي قبر معن...

7-العلاقة الآلية: أي ذكر الآلة، والمقصود أثرها ومفعولها؛ نحو قوله تعالى: ﴿واجعل لي لسان صدق في الآخرين﴾؛ فالمجاز هنا في لفظة "لسان"، حيث ذكر آلة القول، بينما المقصود الذكر الحسن...

8-المجاورة: أي أن يذكر الشيء والمراد مجاوره؛ نحو: فشككت في الرمح الأصم ثيابه... فالمجاز في كلمة "ثيابه"؛ حيث أطلقت وأريد بها ما يجاورها؛ أي: "القلب"...

9-العموم: هو كون الشيء شاملا لكثير، نحو قوله تعالى: ﴿أم يحسدون الناس﴾؛ أي النبي؛ فإن المراد من الناس واحد هو "النبي"...

10-اعتبار ما كان أو الماضوية: أي تسمية الشيء باسم ما كان عليه، فيما المراد ما هو عليه في الحاضر؛ نحو: "وآتوا اليتامى أموالهم"؛ أي: الذين كانوا يتامى...

فاليتيم هو الصغير الذي مات أبوه، والله يأمر بإعطاء من كانوا يتامى، ووصلوا إلى سن الرشد والبلوغ. فلفظة يتامى مجاز مرسل والعلاقة "اعتبار ما كان".

11-اللازمية: هي كون الشيء يجب وجوده، عند وجود شيء آخر، نحو: طلع الضوء، أي الشمس؛ فالضوء مجاز مرسل، علاقته اللازمية؛ لأنه يوجد عند وجود الشمس، والمعتبر هنا اللزوم الخاص، وهو عدم الانفكاك.

12-الملزومية: هي كون الشيء يجب عند وجوده وجود شيء آخر: ملأت الشمس المكان، أي الضوء؛ فالشمس مجاز مرسل، علاقته الملزومية؛ لأنها متى وجدت وجد الضوء، والقرينة "ملأت".

- **القيمة الفنية للمجاز المرسل**

يعد المجاز المرسل أحد الأساليب البيانية الراقية للتعبير عن المعاني، إذ بوساطته تبرز المهارة في تخير العلاقة بين المعنى الأصلي والمعنى المجازي؛ فضلا عن أن هذا الأسلوب هو الطريقة الفضلى للوصول إلى المبالغة من طريق ألفاظ موجزة؛ وتكمن أهميته في قدرة الشاعر على تحرير اللفظ من مدلوله الأصلي إلى مدلول جديد يبعث على التأمل، ويستثير الخيال والتفكير، ويشرع للمعاني آفاقا بعيدة، ترتاح لها النفس، ويستسيغها الذوق...

- ومن نماذج المجاز المرسل:

- لمحمد عليّ يد.
- أنزل الله لنا من السماء رزقا.
- شربت ماء الليطاني.
- يقول الله تعالى: (فتحرير رقبة مؤمنة).
- حين يطلع الضوء، سأدرس دروسي.
- يقول تعالى: (الذين قال لهم الناس)...
- لا يلد فلان سوى فاجر...
- خذوا زينتكم عند كل مسجد؛ (أي لباسكم).
- يقولون بأفواههم (أي ألسنتهم).
- كلمت الجدار والعمود.

ب- الاستعارة

الاستعارة بإيجاز تشبيه حذف أحد طرفيه؛ المشبه أو المشبه به؛ وهي عند الجاحظ: "تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه...".

والاستعارة ضرب من المجاز اللغوي؛ علاقته المشابهة دائما بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي... والغرض منها قد يكون المبالغة في التشبيه...

والاستعارة تمنح الكلام قوة، وتكسوه حسنا ورونقا؛ وفيها تثار الأهواء والأحاسيس...

- **أركان الاستعارة:**

- المستعار منه وهو المشبه به.
- المستعار له أو المشبه.
- والمستعار؛ أي: اللفظ المنقول.

- **أقسام الاستعارة:**

أ- الاستعارة باعتبار ما يذكر من الطرفين؛ قسمان: استعارة تصريحية واستعارة مكنية.

فالإستعارة **تكون تصريحية** أو مصرحة إذا ذكر المشبه به وحذف المشبه؛ نحو قول الشاعر يصف مزيناً يمسك بيده موسى الحلاقة:

إذا لمع البرق في كفه   أفاض على الوجه ماء النعيم

لقد شبه الشاعر، على سبيل الاستعارة، الموسى بالبرق، بجامع اللمعان في كل منهما، لكنه حذف المشبه (الموسى)، وأبقى المشبه به (البرق)؛ فالاستعارة تصريحية، والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي عبارة: "في كفه"؛ لأن البرق لا يكون في الكف...

ومن الأمثلة على الاستعارة التصريحية أيضا:

فأمطرت لؤلؤا من نرجس وسقت   وردا وعضت على العناب بالبرد

فقد استعار الشاعر اللؤلؤ والنرجس والورد والعناب للدموع والعيون والخدود والأنامل والأسنان... فكأنه يريد أن يقول: دموعها كاللؤلؤ... فحذف المشبه، وأبقى على المشبه به اللؤلؤ...

ومن الأمثلة أيضا قول تاج الملوك بوري في قصيدة داليّة من مجزوء الكامل والقافية من المتواتر:

أفديْـهِ مِنْ صَنَمٍ أَرَا   هُ إذا بدا، فأخِرُّ سَاجِــدْ

هَانَتْ عبادَتـُهُ علـ   يَّ، ولسْتُ للأَصْنَامِ سَاجِدْ

دَعْنِي أَبُوْحُ بِحُبِّـهِ   فَعَلَيَّ مِنْهُ أَلْفُ شَاهِــدْ[1]

1ـ تاج الملوك. الديوان. ص149

ومن الأمثلة على ذلك أيضا نداء الحبيب: يا قمر... أي: يا إنسان كالقمر...

وتكون **الاستعارة مكنية** إذا ذكر المشبه، وحذف المشبه به، ورمز له بشيء من لوازمه؛ نحو قول الملك الأمجد في قصيدة رائيّة من البسيط والقافية من المتراكب:

بِي من رسيسِ الهَوَى داءٌ يخامِرُنِي طولَ الزّمَانِ إلى مَا صُنَّ بالخُمُرِ[1]

مهفهفاتٌ يغارُ الغصـنُ حِيْنَ يَرَى قدودَهَـا بينَ منآدٍ ومُنأَطِـرِ[2]

فالشاعر شخص الغصن في البيت الثاني؛ وجعله كالإنسان الذي يغار ويشاهد (يرى..)، وقد حذف المشبه به الإنسان، وأبقى على المشبه، ورمز إلى المشبه به بشيء من لوازمه: يغار، ويرى... والقرينة حالية تفهم من السياق...

ب-الاستعارة باعتبار اللفظ: أصلية وتبعية، فالأصلية هي ما كان اللفظ المستعار أو الذي جرت فيه الاستعارة اسما جامدا؛ نحو: يا كوكبا... فالكوكب هنا هو اسم جامد... أما التبعية فهي ما كان اللفظ المستعار اسما مشتقا أو فعلا... نحو: عانقت شرفاتها الفضاء...

ج-الاستعارة باعتبار الملائم: مجردة ومرشحة ومطلقة: فالمجردة هي ما ذكر معها ملائم المشبه، والمرشحة هي ما ذكر معها ملائم للمشبه به، والمطلقة هي ما خلت من ملائمات الطرفين، أو ذكر معها ما يلائم المشبه والمشبه به...

د-الاستعارة باعتبار اللفظ المستعار: مفردة ومركبة؛ فالمفردة هي ما كان المستعار فيها لفظا مفردا كما في الاستعارة المكنية والتصريحية، أما المركبة فهي ما كان المستعار فيها مركبا؛ وهذا النوع يسمى الاستعارة التمثيلية... نحو: لا تنثر الدر أمام الخنازير... المعنى الحقيقي لهذا التركيب هو النهي عن نثر الدر أمام الخنازير؛ لكن هذا الكلام استخدم مجازيا لمن يقدم النصح لمن لا يفهمه ولا يعمل به، لعلاقة المشابهة بينهما، والقرينة حالية تفهم من السياق.

-قيمة الاستعارة (فنيا ومعنويا):

الاستعارة تعطي الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، ومن خصائصها التجسيد[3] في

1ـ رسيس الهوى: ثابت الهوى.

2ـ ـ الأمجد.الديوان.ص246 ـ المهفهفة: ضامرة البطن.المنآد: المنثني.

3ـ التجسيد هو استعارة صفات من الإنسان إلى الأشياء المعنوية (كالحب، والحرية، والمحبة...).

المعنويات، والتشخيص[1] وبث الحركة والحياة والنطق في الجماد؛ فإنك بها ترى الجماد حيا ناطقا، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية؛ وهي أفضل المجاز، وأول أبواب البديع، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها، ونزلت منزلها، وأحسن الاستعاره إنما يكون إذا تضمنت المبالغة في التشبيه مع الإيجاز...

كما أنها تزين اللفظ، وتحسن النظم والنثر، وتطبع الصورة في المخيلة... وتغني النغم والايقاع... وتحرك الخيال؛ ولا سيما أن الخيال في أكثر صوره في الأدب العربي يقوم عامة على كاهل بعض الفنون البلاغية في مقدمتها الاستعارة والتشبيه بأقسامهما المختلفة، وهما وسيلتان من وسائل تزيين المعاني وبهرجتها وتثبيتها في النفوس، يقول حفني محمد شرف: "...وغاية ما يسعى الأدب إلى تحقيقه التأثير والإقناع بالفكرة أو بصدق الإحساس، حتى تكون مشاركة الناس له، بعد اقتناعهم به وتأثرهم، مظهرا من مظاهر تقديره؛ وهذا يستلزم الأمانة والوضوح، ومن دون ذلك يفقد الأدب عنصر التأثير في قلوب السامعين وعقولهم، وهذا هو السر في ما يلجأ إليه الأدباء من الصور البيانية"[(2)].

ويذهب عبد الحميد حسن إلى أن الخيال الجزئي الذي يساق للإيضاح والتحلية، أو لبيان حال المشبه، أو تقرير حالة في النفس، أو تحسينه أو تقبيحه، مما ينتزع من مظاهر بصرية أو سمعية أو شكلية، هو الغالب في أدبنا[(3)].

أما عز الدين إسماعيل فيرى أن الشعر العربي القديم لم يحفل بالصورة الرامزة المشحونة بتجارب أو أطراف من تجارب إلا في النادر، وإنما يحفل بالصورة الشعرية غير الرامزة، وهي ما ترسم المشاهد أو المواقف النفسية وصفا مباشرا، وكذلك يحفل بالصورة الخيالية التي تكسب المعنى خصوبة وامتلاء[(4)].

التناص والاستعارة

يلاحظ تشابه استعارات يوردها الأدباء في عصر واحد أو عصور مختلفة... وقد يربط ذلك بالسرقات الشعرية... أو فكرة التناص واللاوعي الجمعي...

فمفهوم التناص يشي بأن "كلّ نص هو امتصاص وتحويل لكثير من نصوص أخرى"،

1ـ التشخيص هو استعارة صفات من الإنسان إلى الأشياء الجامدة...

2ـ حفني محمد شرف. الصورة البيانية بين النظرية والتطبيق. مصر، الفجالة، مط. دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ط1، 1385/1965، ص444 - 445

3ـ عبد الحميد حسن. الأصول الفنية للأدب.ص111-1.8، ثم ينظر: ص143

4ـ عز الدين إسماعيل.التفسير النفسي للأدب. مصر، مط دار المعارف، لاط، 1383/1963، ص89

ويشمل هذا التعريف في حقيقته المصطلحين معاً وعملهما، فأيّ نصّ جديد تشكيل من نصوص سابقة أو معاصرة وردت في الذاكرة الشعرية تشكيلاً وظيفيّاً، بحيث يغدو النص الحاضر خلاصة لعدد من النصوص التي امحت الحدود بينها، وكأنّها مصهور من المعادن المختلفة المتنوعة الأحجام والأشكال، فيُعاد تشكيلها وإنتاجها في أحجام وأشكال مختلفة، بحيث لا يبقى بين النّص الجديد وأشلاء النصوص السابقة سوى المادة وبعض البُقع التي تومئ وتشير إلى النّص الغائب، وإذا توخينا التقسيم الدقيق في هذا التعريف فإننا نجده يتضمّن في داخله النص الحاضر والنص الغائب وعملية التناص، أو تشكيل النص الحاضر من النصوص الغائبة تشكيلاً وظيفيّاً "كل نص= النص الحاضر"، "هو امتصاص وتحويل= عملية التناص"، "لكثير من نصوص أخرى= النصوص الغائبة"، ونفهم من هذا التعريف أن التناص يلغي الملكية الخاصة للنص والأجناس الأدبية والمناهج اللاّنصية؛ فهو يلغي الملكية الخاصة للمؤلف، فالتناص عمل نصوصي آلي حتمي (كل نص امتصاص وتحويل)...

فالتناص عملية متكرّرة بالضرورة، وكلّ نصّ جديد يولد من رحم نصوص قديمة، ثم يتحوّل النّص الجديد بدوره إلى رحم لولادة نصوص أخرى، ومن هنا يتضمّن التناص مقولة "موت المؤلف"، ثم إنّ هذه النصوص ليست من جنس واحد بالضرورة، لأن التعريف السابق لا يحدّد ذلك، فقد يكون النص الغائب شعريّاً أودينيّاً أو تاريخيّاً، أو من التراث الشعبي، أو سوى ذلك، ولذلك فإن مصطلح التناص يقول بتداخل الأجناس الأدبية وسواها، أو يذهب إلى إلغائها، وما دام التناص امتصاص نصوص سابقة وتحويلها إلى نصّ حاضر، فإن العملية لغوية خالصة، ولذلك فإن النص الغائب يلقي الضوء على النص الحاضر لفهمه وتأويله، ومن هنا فإن النص يفسّر النص...

نموذج تطبيقي في تحليل الاستعارة

استيقظت الطبيعة في فصل الحياة

وتنهدت ببلسمها الأزلي

وبثت فيّ شجون الحب وبلسم الوجود...

أنا متيم بغادة كالربيع

عاشق حبها لي

فحين تبتسم...

تمنحني الحياة...

يطالعنا الشاعر في السطر الأول بصورة بيانية تقليدية؛ الأستعارة... فقد استعار للطبيعة فعل استيقظ ليؤكد جمالها وأناقتها في فصل الشباب؛ فصل الربيع... وليصور تلك اللوحة البهية التي منحت الأرض جمالا...

فالمشبه (المستعار له) الطبيعة، والمشبه به (المستعار منه) محذوف تقديره الإنسان، واللفظ المستعار استيقظت.. ونوع الإستعارة مكنية؛ لأن المشبه به أو المستعار منه محذوف...

وتكمن قيمة الصورة فضلا عن منحها القصيدة نغما وإيقاعا وموسيقى...في تشخيص الجماد (الطبيعة الأم)... ومنح القصيدة الإيحاء المفضي إلى هز أعماق الخيال... فضلا عن نصوير الطبيعة بأبهى حلية... وتأكيد محبة الشاعر لفصل الحياة...

وللصورة هذه دلالات نفسية وأسطورية ودلالية جمة... فهي تعبر عن تعلق الشاعر بأمه (الطبيعة)، وحنينه إلى رحمها (الفردوس المفقود)... لأن الطبيعة تردع الهموم، وتطرد شعوره بالنقص...

وللصورة بعد أسطوري يذكر بيونغ والتناص... آية ذلك أنها تشي بأساطير قديمة بجلت الطبيعة... وتذكرنا الصورة أيضا ببدر شاكر السياب الذي جعل الطبيعة الأم تمنح الحياة كالإلهة...: عيناك حين تبسمان تورق الكروم.. وكذلك، إن الشاعر هنا جعل الطبيعة مؤشرا على منح الحياة...كالسياب ومن سبقه من الشعراء...

نموذج تحليلي في دراسة الصور

(تشبيه واستعارة وكناية...)

الهوى والوفاء

هـــــوًى بَيْنَ أَحْناءِ الضّلوعِ دفـــــــيْنُ وَسِرٌّ على شَحْــــطِ المَزَارِ[1] مـــصونُ

وَعَيْنٌ على الأَطْلالِ ســـــاكـــبُ دَمْعِــهَا يُساعدُنِي يَوْمَ النّوى وَيُعِيـــــــــنُ

أحِنُّ حنينَ الرَّائماتِ عشــــيــــــــــةً وَقَدْ خَفَّ[2] عَنْ تلكَ الدِّيارِ قــطيـنُ[3]

حَنِيْنًا كَمَا شَاءَ الغَرَامُ وَمَـــــا الهَــــــوَى ولا الشَّوْقُ إلاَّ لَوْعَةٌ وَأَنِيْـــــــــنُ

فَيَا قَلْبُ حَتَّى ما لدائِكَ فـي الهَـــــوَى دَوَاءٌ، لَقَدْ عاداكَ مِنْهُ جُنُـــــــونُ

أما لِمثارِ الوَجْدِ عنــدكَ، كُلَّمَـــــــــا تَقَادَمَ عَهْدُ الظّاعنينَ، سكــــــونُ؟

ولا للنَّوَى إلاَّ الدُّمُوع مذالــــــــــــةً[4] سحائبهنَّ الهاطلاتُ   جفُـــــوْنُ

وَمَنْ ذَا الَّذِي مِنْ بَعْدِ جيرانِ ضـــــارِجٍ[5] يُهَوِّنُ وَجْدًا مَا أراهُ يَهُـــــــــوْنُ

وإِنِّي وَإِنْ جَادُوا بِمِثْلِي عَلَـــــى الهَـوَى بِمِثْلِهِمُ عُمْرَ الزَّمَانِ ضَنِيْـــــــــنُ

وَذِي حَزَنٍ للبَيْنِ ولهـــانَ كُلَّمَــــــــا تَنَاءَتْ فَيَافٍ دونهمْ وَحُـــــــزُوْنُ

لَقَدْ بَعُدُوا عَـــنْهُ وَأَصْبَحَ كُلَّ مَـــــــا تَمَنّاهُ قَبْلَ البَيْنِ وهوَ مَنُـــــــوْنُ

أَحبَّةَ قَلْبِي بَعْدَمَا بَانَ أُنْسُكُــــــــــمْ وَبِنْتُمْ عَنِ الجَرْعَاءِ[6] كَيْفَ أَكُــوْنُ؟

قَضَـــــى الوَجْدُ لِي أَنْ لا أزالَ مســـهَّدًا إذا هجعتْ[7] تَحْتَ الظَّلَامِ عيــونُ

1ـ الشحط: البعد، ويقال شحط المزار وأشحطه: أبعده.

2ـ خف القوم: ارتحلوا مسرعين.

3ـ قطن بالمكان: أقام به وتوطنه، فهو قاطن، والجمع قطان وقاطنة وقطين.

4ـ مذالة: وهي الأمة؛ لأنها تهان وهي تتبختر، وهنا الدموع هي التي تهان...

5ـ ضارج: موضع بين تيمن والمدينة.(ينظر: صفي الدين عبد المؤمن بن عبد الحق.(ت739هـ). مراصد الاطلاع. تحق. ت.ك. جونبول، ليدن، مط. بريل، لاط، 1852م، ج2، ص178).

6ـ الجرعاء: رملة مستوية لا تنبت شيئا.

7ـ الهجوع: النوم ليلا، والتهجاع: النومة الخفيفة.

وَأَنْ لَيْـــسَ يُهْدِي العَائِدِيْنَ[1] لمضجعي مِــنَ السُّقْمِ إِلاَّ زفرةٌ وَأَنِيْـــــــــــنُ

أَبِيْتُ نجــيَّ الفِكْرِ لا أَطْعَمُ الكـــرَى حِذَارًا وَخَوْفًا أَنْ يَخُـــوْنَ قريـــــنُ[2]

وأقلقُ مِنْ تَذْكَارِ عَيْشٍ أَلِفْتُــــــــهُ سجيةَ مَنْ لَمْ يَدْرِ كَيْفَ يَخُـــــوْنُ

قمينٌ بحفظِ العهدِ في القربِ وَالنّـــوى وَمِثْلِي جَدِيْرٌ بالوفاءِ قَمِيْـــــــــنُ[3]

وَإِنْ لاحَ لِي بَرْقٌ بِمَيْثَاءِ[4] حاجـــــــرٍ جَرَتْ بالدّموْعِ السّافِحَاتِ شـــؤونُ[5]

وهاتـفةٍ فِي البَانِ مِثْلِي شجيـّـــــةٍ تنوحُ فتبدو لوعتي وتبيـــــــــــنُ

إِذَا غــرَّدَتْ مِنْ فَوْقِ غصنِ أَرَاكَـــةٍ تَحَدَّرَ دَمْعٌ لا يَجِفُّ هَتـــــــــــونُ[6]

غزيرٌ وَقَدْ ضَنَّ السّحابُ بِمَـــائِـــهِ مُعِيْنٌ عَلَى وجدي الغداة مَعِيـــــنُ[7]

حمائمُ أمستْ والغصــونُ تشوقُــــهَا وأيُّ فؤادٍ ما أطَّبَتْهُ غصـــــــــــونُ؟

فَلَوْ أَنَّ أحبابِي عَلَى العَهْدِ ما اغتــــدى لِيَ السَّهَرُ المألوفُ وهو قـــريـــــنُ

ولو أنصفوني في الصبابةِ لَمْ أَبِـــــتْ وقلبيَ في أَسْرِ الغرامِ رهيـــــــــنُ

أحبَّتَنا لِي بالإِيابِ مواعـــــــــــدٌ فحتامَ[8] تُلْوَى[9]، والعِدَاتُ[10] دُيُـــــونُ؟

وحتامَ أشكُو الهجرَ منكمْ شكايـــــةً تُعَلِّمُ صدرَ الصّخرِ كيف يـــليـــنُ؟

إذا قلتُ: هذا آخرُ البعدِ طوَّحَـــــتْ نوًى بكمُ تُنضي المـــطيَّ شَـــطُونُ[11]

فما حيلتي قد صار شكًّا إِيابُكُـــــمْ وأمَّا النّوى والهجرُ فهو يــقيـــــنُ

وفي حالتي : هجرانكمْ ووصالـــــكمْ مكانُكُم دونَ الشَّغافِ مكيـــــنُ

يمينًا بكمْ لا حِلْتُ عمَّــا عهدتُــــمُ وَلاَ كَذَبَتْ لي بالوفاءِ يميـــــــنُ

ولا زلتُ موقوفًا على الوجدِ كلَّمـــا تَغَنَّتْ حمامات لهــنَّ وكُــــونُ[12]

1ـ العود: زيارة المريض.

2ـ القرين: المصاحب.

3ـ قمين: حري وخليق وجدير.

4ـ ميثاء: الرملة السهلة اللينة.

5ـ شؤون: جمع شأن، وهو مجرى الدمع.

6ـ هتن المطر والدمع: أي قطر.

7ـ المعين: الماء العذب الغزير.

8ـ حتام: أصلها حتى ما، وقد حذفت الألف من "ما" الاستفهامية تخفيفا؛ مثل قوله تعالى:(عمّ يتساءلون).

9ـ تلوى: تخلف.

10ـ من العدات: ما كان ذا تسويف.

11ـ شطون: بعيدة.

12ـ وكون: جمع وكن، وهو عش الطائر.

وَكَيْـــفَ يَرَى نَقْضَ المواثيقِ مُـــدْنَفٌ[1]	له الحبُّ شرعٌ والصبابةُ ديـــــنُ؟
ومُضـــْنَيْ غرامٍ[2]، يبكيانِ إذا جَـــرَى	حديثُ التّداني، والحديثُ شجـونُ[3]
يهيمانِ[4] بالظبي الغريرِ[5] وحـــــولَه	أُسودٌ لهـــا سُمْرُ الرماحِ عـرينُ[6]
فهذا جريحٌ من سيوفِ لـــــحاظِـهِ	وهذا بعسّالِ[7] القَوَامِ طعــــــينُ[8]

مستوى الصورة

ترقى القصيدة إلى الصورة الكلية؛ حيث تتضمن حشدا من الصور الجزئية المتواشجة المتآزرة. "فكثيرا ما تكون المفردات أو الصور الجزئية غير مثيرة أو مؤثرة بذاتها، ولكننا حين نتمثلها في الوحدة الشاملة أو الصورة الكلية نستكشف من خلالها الأعاجيب[9]؛ "وليست الصورة الكلية مجرد حشد للصور الجزئية؛ "ومن ثم، فإن الترابط المعنوي والنفسي هو المعيار الذي يقرر ما إذا ائتلفت صورة كلية من مجموعة الصور الجزئية أم لم تأتلف[10]".

وكثيرا ما شبه الباحثون والنقاد القصيدة بالكائن الحي، وما الصور الجزئية إلا خلايا هذا الكائن الحي وأعضائه. فالقصيدة "بهذه النظرة تصبح صورة كلية لا تتراكم فيها الصور [من] دون ارتباط، بل تتفاعل معا لإنتاج هذه الصورة الكلية[11]". فالصلة إذًا، بين الصور الجزئية عميقة حية، تتبادل في تضاعيفها التأثر والتأثير، وهي تصب في المجرى الأساسي؛ وهو إبراز الكيان الأصل(الصورة الكلية).

1ـ الدنف: المرض الملازم.

2ـ مضني غرام: قصد عينيه.

3ـ الحديث شجون: أي فنون وأغراض، ذو شعب.

4ـ هام يهيم هيما وهيمانا: أحب امرأة.

5ـ الغرير: غير المجرب، أو الخلق الحسن.

6ـ عرين: مأوى الأسد. ورمح معرَّن كمعظم: سمّر سنانه به.

7ـ الرمح يعسل عسلا عسولا وعسلانا: اشتد اهتزازه؛ فهو عاسل وعسال وعسول.

8ـ الأمجد. الديوان. ص281 - 284

9ـ عز الدين إسماعيل. الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية. بيروت، دار العودة، ودار الثقافة، ط3، 1981م، ص145

10ـ جليل رشيد فالح. الصورة المجازية في شعر المتنبي.أطروحة دكتوراه، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة بغداد، 1985م، ص111

11ـ صالح أبو إصبع. الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة. بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1979م ، ص75

وقد تتفق الصورة الكلية مع مصطلح الوحدة العضوية التي يقصد بها "وحدة الموضوع" و"وحدة المشاعر" التي يثيرها الموضوع...، وما الوحدة العضوية للقصيدة إلا وحدة الصور وتماسكها؛ بحيث تبرز لنا صورة كلية مؤلفة من مجموعة من الصور المتآزرة والمنسجمة بعضها مع بعض، ومعنى هذا؛ أن الصور غير الجوهرية أو الزائدة لا وجود لها في إطار القصيدة الحية[1].

ويؤكد الدكتور شفيع السيد هذا التلاحم بين الصور الجزئية، فهي خلايا الصورة الكلية الحية؛ ولذلك، فإن من الضروري أن ينتفي التنافر بينها في غضون القصيدة، "ويتطلب عنصر النماء والترابط في هذه الصور، أن تضيف الصورة اللاحقة بنية جديدة إلى الصورة السابقة حتى يتكامل العمل الشعري[2]".

ويمكن أن نعد عنوان القصيدة المقترح "الهوى والوفاء"، مدخلا للصورة الكلية؛ آية ذلك "أن العنوان يمهد لنا السبيل إلى مغاليق الصورة الكلية"[3]. والسؤال المطروح ههنا، هل جاءت صور الملك الأمجد الجزئية متناسقة ومتضافرة ومتدرجة في إبراز صورته الكلية؟

تزخر هذه القصيدة بالصور الجزئية التي لو اقتطعناها من سياقها، لبدت وكأنها كيان مكتمل في حد ذاته، إلا أنها شديدة الارتباط بالصورة الأم... فضلا عن ارتباطها بالايقاع الجنائزي العام للقصيدة ككل...

ففي البيت الثاني تطالعنا صورة بصرية (إستعارة مكنية) عمادها "العين" التي شخصت، وأضحت تساعد الشاعر وتعينه يوم الفراق، وكأني به لم يجد خليلا يعينه سوى عينيه...

فهذه الصورة تظهر عين الشاعر ينبوع ماء سخيا، كناية عن غزارتها... وارتباطها نفسيا بالحياة الجنينية...

وهناك صورة أخرى للعين والدموع في البيت السابع تنسجم مع هذه الصورة وتتآلف معها لتضيف بنية جديدة... فالملك الأمجد يجعل للدموع "سحائب" تشبه الجفون، دلالة على غزارتها، وتدفقها...

فقد استغل الشاعر عنصرا مهما وحيا من عناصر الطبيعة المتحركة والحية (السحابة المنتجة للماء رمز الحياة)، يرمز عادة إلى الحياة، والأمل، والاخضرار، وبالتالي

1ـ صالح أبو إصبع، المرجع نفسه. ص75

2ـ شفيع السيد. التعبير البياني. ص177

3ـ وجدان عبد الإله الصائغ. الصورة البيانية. ص1.6 - 1.7

الخصوبة والولادة الجديدة...، وأفرغه من دلالته التعيينية ليعبر عن الحزن والجفاف...، وبالتالي العقم والموت.

وتظهر هذه الصورة، أن شاعرنا يحذو حذو امرئ القيس وغيره من الشعراء، يحاكي معانيهم، وينسج صورهم، ويعمد إلى مبالغة تبدو في محلها كما يفعل امرؤ القيس، وفي هذا تأكيد فكرة التناص عنده، واستقاء صوره من اللاوعي الجمعي:

ففاضت دموع العين مني صبابة   على النحر حتى بل دمعي محملي[1]

وفي البيت الخامس نجد الاستعارة في قول الشاعر: "فيا قلب ما لدائك في الهوى من دواء..."، فقد شخص الشاعر القلب، وبث فيه مشاعر إنسانية عميقة حين راح يخاطبه مخاطبة صديق حميم...، فلِمَ لا وهو موطن الأسرار، ومكان لاتساع حب وحبيب؟!

بيد أن هذا القلب مصاب بداء "الهوى" الأليم؛ ولذا، تظهر نظرة الشاعر إلى الحب بوصفه ملازما للمعاناة والعذاب... وبالتالي المازوخية...

يلاحظ هنا أيضا التدرج والانسجام في الصور الجزئية، فبعد أن طالعتنا الصورة الأولى بإشارات إلى البكاء الذي هو من علامات الحب، جاءت هذه الصورة لتعمق الاعتقاد بأن حب الأمجد عذري، يتميز بالحرارة الملتهبة بين الأحشاء... وبالتبعية المفرطة للحبيبة/الأم.

ويستغل الشاعر الطبيعة المتحركة في البيتين: التاسع عشر والعشرين أحسن استغلال، من خلال رمز الحمامة التي تماثله حزنا...، فالحمامة في هذا السياق رمز لدوام المعاناة، وشدتها، والوفاء، والأمومة...، ولا سيما إذا قرناها بالأسطورة التي تشير إلى أن الحمامة تبكي على فرخها منذ عهد النبي نوح...

ويستثمر الشاعر أيضا في هذه الصورة أصواتا مستقاة من الطبيعة المتحركة: "هاتفة، تغرد"، ما يجعل الصورة سمعية مشعة بالرونق والجمال...، بيد أن هذه الأصوات الجميلة التي تبعث على السعادة، وتؤشر إلى لذة اقتنصها الطفل/الشاعر منذ عهد الطفولة... أفرغت ـ بفضل سياقها ـ من مدلولاتها التعيينية؛ لأنها أضحت مصدر شجون وعذاب، تثير اللوعه، وتؤجج الحنين... إلى الماضي والحياة الجنينية...

وهناك صورة لقلب الشاعر في البيت الرابع والعشرين... الذي شخص وأصبح أسيرا ورهينا في الغرام، دلالة على الوفاء وثبات الحب...

وتتنامى الصور الموحية بالوفاء وثبات الحب في البيت السادس والعشرين، حين يستغل الشاعر الطبيعة الجامدة، مشخصا الصخر، وباثا في صدره الحركة والحياة، لدرجة أن قساوته قد لانت بسبب الشكوى، مشفقا في ذلك على الشاعر الذي فر من

1ـ الحموي الأزراري. خزانة الأدب. ج1، ص19، وامرؤ القيس. الديوان. ص137

اللائمين إلى الطبيعة/الأم...، فهذه الصورة توحي بشدة معاناة الشاعر، ووفائه، وحزنه...

ويتضح مفهوم الشاعر للحب أكثر فأكثر في البيت الثاني والثلاثين، حين يشبه الحب بالشرع، والصبابة بالدين(تشبيه عقلي...). فهاتان الصورتان تنطويان على دلالات نفسية شتى تنبع من كون حب الأمجد عذريا، ووليد معاناة...

فالشاعر يسبغ على حبه هالة من القدسية؛ فالدين والشرع يدلان على جميع المكارم، والقيم الأخلاقية،...، وحبه شبيه بهما؛ لأنه عفيف، ومقدس، وروحي، والشاعر تبعا لذلك وفي، ومخلص، يتميز حبه بالحرارة الملتهبة، والحنين، والأنين، وكتمان السر...

وتشير الصورتان إلى أن حب الأمجد موجه إلى حبيبة واحدة لا أكثر، إذ هل يعقل أن يكون حبه مقدسا، ويحب غير امرأة بهدف المجون والتهتك؟!

ولذلك، ليس من المغالاة القول إن عدم التصريح عن الاسم الحقيقي للحبيبة، ومخاطبتها بصيغة الجمع، مرده إلى كون الشاعر مخلصا، وعفيفا،... وحبه مقدسا؛ لأنه وليد التبعية للحبيبة/الأمومة.

ويبدو الشاعر بارعا في استخدام الكناية (كناية موصوف) في البيت الثالث والثلاثين حين يقول: "ومضني غرام"، كناية عن عينيه اللتين تبكيان إذا جرى حديث التداني...، ما يدل على وفاء الشاعر وإخلاصه. فهذه الصورة الجزئية تتعاون وتنسجم والصور الجزئية الأخرى في سبيل خلق صورة كلية تعبر عن وفاء شاعر عذري...

أما بخصوص صور الملك الأمجد في المرأة، فقد اقتصرت على البيتين الأخيرين؛ مستعينا بعنصر من عناصر الطبيعة المتحركة،... حيث شبه في البيت الرابع والثلاثين الحبيبة بالظبي (تشبيه حسي...) بقرينة "اللحاظ" و"القوام" في البيت الأخير، دلالة على جمال الحبيبة وأناقتها...

وهناك صورة أخرى في البيت الأخير، حيث شبه الشاعر اللحاظ بالسيوف(تشبيه حسي أيضا)، دلالة على جاذبيتها، وأناقتها، وجمالها،...لدرجة أنها تجرح عينا من عينيه...

بيد أن صور الأمجد في المرأة، ابتعدت عن المجون والتهتك والإباحية، ما يدل على عفته بوصفه شاعرا عذريا...

يتضح مما سبق، أن صور الملك الأمجد الجزئية، تتآزر في إبراز الصورة الأم، وتعبر عن مفهومه للحب الذي هو مقدس... وتتميز بالسهولة والبعد من التعقيد، وهي في معظمها أحادية البعد، عمادها الخيال الحسي...

كما أنها تساعد على ترابط النص وتماسكه؛ لأنها منسجمة ومتعاضدة، وتشع بأجواء درامية مأسوية... آية ذلك أن بنية الصورة عند الشاعر جاءت، تماشياً مع الشروخات

الحادة في ذاته، خصوصا أنه وجد الواقع قبيحاً ولا أمل منه، فكان هذا الاستخدام تنفيسياً تفريغياً لردم الهوة بين نفسيته المعذبة والواقع، غير أن تلك الحالة التنفيسية والتفريغية بقيت حلماً، يعاني الشاعر في الوصول إليه، وبقي الواقع متأزماً، وظل الاغتراب قائماً في خياله بعد أن اقتنع أن الواقع معضلة سلبية تقف حائلاً دون تحققِ ذاته، فرجع إلى تلك الذات يتخبط بها...ما يدفع إلى القول إن الحقول الدلالية المكونة للصورة الشعرية عنده، تشير إلى أنه يقترب من الصبغة المرضية المحض؛ أعني المازوخية...

نماذج من الصور في الغزل

الأعضاء	النّماذج الشّعريّة	الشّاعر[1]
الشعر/		
ليل	رَأَيْتُ البَـــدْرَ يَحْملُهُ قَـضِيْبٌ وَلَيْـــلَ الشـــَّعْرِ قَدْ أَبْدَى النَّهَارَا[2]	**الأمجد**
الوجه/		
قمري	صَبَّحانِي بوجـــهِهِ القَـــمَرِيِّ وأصبحـــــاني بالســـلسبيلِ الرّويِّ[3]	**الناصر**
بدر	وَجْهًا تَنَقَّلَ فِي فنون مــــلاحَةٍ حتى تَمَسَّكَ بالــعِــذارِ الأعــــطرِ كَأنَّهُ، لما استـــدار عـــــذارُهُ بدرٌ بـــدا في هــــالةٍ مـــن عــنبرِ	**الناصر**
بدر عارضته سحابة	فكانَ كبدرٍ عارضَتْهُ ســــحابةٌ لتحــــجبهُ عنَّا فلم يحـــتجبْ عنّا	**الناصر**
هلال	بوَجْهٍ لَهُ حسنُ الهلالِ إذا بــدا وقد جنحتْ شمسُ النهارِ إلى الغربِ	**الناصر**
بدر	كَأَنَّهُ البدرُ، لكنِّي ضَلَلْـــــتُ بِهِ والبدرُ شِيْمَتُــهُ أنْ يَهْـدِيَ السّارِي	**بوري**
شمس الضحى	أطلعتْ فِي وَجْهِهَا شمسُ الضّحى حمّـــــلتْها في دُجى الفـرْعِ ظلامَا[4]	**بوري**
جنة	زُخْرِفَتْ مِنْ وجههَا لـــــي جَنّةٌ كانَــــتِ الرّيقــَةُ لي فيـــها مُداما	**بوري**
روضة	تَكَامَلَ فيها الحسنُ: فالخدُّ روضةٌ بها الوردُ غصــنٌ، والرُّضـــابُ مُدامُ	**بوري**
مشرق	هَلْ أَنْتِ راحمةٌ صَبًّا، بـه ظــمأٌ لَمْ يزوِهِ منــكِ وجــهٌ مشرقٌ وَفَمُ؟	**بوري**
الريق/		
خمر	بَلْ أَيْنَ كاساتُ الثغورِ تميلُنِي سكراً، وَلَـــمْ تُعْـــقِبْـــهُ لـــي بِخُمَارِ؟	**الأمجد**

1 ـ اسم الملك الأيوبي أو لقبه.

2 ـ الأمجد. الديوان. ص151، البيت الرائي من الوافر والقافية من المتواتر.

3 ـ الملك الأمجد حسن. الفوائد الجلية.ص313، السلسبيل: الخمر.

4 ـ تاج الملوك. الديوان. ص232، من الرمل.

الخد/		
وردة	رمـــــــيتُ بطرفي نَحْوَ وردَةِ خَدِّهَا وأَسْوَدِه في الخالِ فانـــطبَعَ الخالُ[1]	بهرام شاه
حديقة	شربَ البنفسـجُ مِنْ حديقةِ خَدِّهِ ما كانَ يُسْقَى آنــفًا مِنْ وردِهِ	الناصر
نار (أحمر)	خَـــدُّهُ كالنــــارِ فِي حُـــمْـرَتِهِ غيرَ أَنَّ النّارَ فِي قَـــــلْبِي تَقِدْ	بوري
العين/		
حوراء	حـــــورٌ رشقنَ فؤادِي مِنْ لَوَاحِظِهَا بكلِّ سَهْمٍ عريقِ الـنَّزْعِ في الحَوَرِ	بهرام شاه
واسعة (عين الرشا)	عَيْـــنُ الرشا،قَدُّ القنا، رِدْفُ النقا شَعْرُ الدُّجى،شمسُ الضحى،وجهُ القمَرْ	الولي المهاجر
سيوف	سيـوفُ صَبْرِي عَنْ سيوفِ مقلتيْكِ قَدْ نَبَتْ[2]	بوري
نار	تتلَوْحُ مِنْ وجنتيكِ النارُ مشرقةً لكنــها في ضلوعِي منك تضطرِمُ	بوري
الثغر/		
أبيض	تتيَقُولُ، وَفِي حشاهُ لهيبُ جَمْرِ: قتلـــت بفـــاحمٍ وبياضِ ثغرِ	بوري
الجفون/		
ترمي بنبال	مِنْ كُلِّ حَوْرَاءِ اللحـاظِ جفونُها تـــــرمي فـؤادَ مُحِبِّها بنبالِ[3]	الأمجد
الصدغ/		
عقرب	وَعَقْــرَبُ الصّـــدغِ الّتـــــي لـــكلِّ قَلْبٍ لَســـبَتْ[4]	بوري
الشفاه/		
الأرداف/		
كثبان	وفِي الخدورِ التي صَانَتْ جَمَالَكُمْ عن النــــــواظِرِ قضبانٌ وكثبَانُ[4]	بهرام
نقا	فَمــِنْ قَدِّهَا غُصْنٌ وَمِنْ رِدْفِهَا نَقًا وَمِنْ خَدِّهَا وَرْدٌ وَمِنْ رِيْقِهَا اسْفِنْطُ[5]	عمر

---

1 ـ الأمجد. الديوان.ص255

- الخال: الذي في الخد، وجمعه خِيلان، ويقال للوشمة الخال الأبيض. البيت من قصيدة لامية من الطويل والقافية من المتواتر.

بوري. الديوان. ص128، من مجزوء الرجز.

2ـ بهرام شاه. الديوان.ص392، من الطويل.

ـ الحور: اتساع بياض العين.

3ـ بوري. الديوان. ص128، من مجزوء الرجز. اللسب هنا من لسبته الحية وغيرها لسبا: لذغته.

ـ الأمجد.الديوان.ص21.، البيت من قصيدة نونية من البسيط والقافية من المتواتر.

4 ـ القضبان: أراد بها القدود.الكثبان: أراد بها أرداف النساء.

5ـ العماد الكاتب. الخريدة. (بداية قسم شعراء الشام والشعراء من بني أيوب).ص1..، من الطويل.

العنق/		
(عنق غزال)	لَـهُ من غزالِ الرملِ جيدٌ ومقلةٌ ومـا شانَهُ إِذْ ليس فيه بُغَامُهُ[1]	**الأمجد**
طويل	تَشْـــكُو الحليَّ وَثِقْلَهُ لَمَّا سَرَتْ فِي ســـربِهَا تَعْطُو بأجْيَدَ أَتْلَعِ	**بهرام شاه**
طويل حسن	كـــم شـــاقـــني غَـــزَالُهُ وراقَ طـــرفي جَــــــيَدُهْ[2]	**الأمجد**
الحبيبة/		
بدر	أيّـــامُ مَيٍّ وهـــــي كـالـــــ بدرِ المـــــنيرِ لـدى الشـــروقِ[3]	**الناصر**
ظبية كحلاء	وبـي ظبيةٌ كحلاء، قلبي كنـاسُها لذا جَنَحَتْ منّي إليها الـــجوانِحُ[4]	**الناصر**
روضه	لَهـَـا رَوْضَةٌ مِنْ نَفْسِها اجْتَــمَعَتْ بِهَا غَرَائِبُ مِنْ حُسْنٍ أَحَاطَ بِهَا المِرْطُ[5]	**عمر**
ظبي	ظَبْـــيٌ أَدَلَّ إذا أَدَلَّ بِحُـــــسْنِهِ يَـــــا حَبَّـــذَا ذُلي لِفَرْطِ دَلالِهِ	**عمر**
بدر أهيف	كالبَدْرِ أهيف ماسَ فِي بُرْدَيْ صِبًا لا ينــــثني عَـــنْ هجـــرِهِ وَمَلالِهِ	**عمر**
بكر	وَخَـــرِيْدَةٍ أَبْكِي، ويبـسِمُ ثَغْرُهَا فتغارُ مِلْــخَجَلِ البــــروقُ اللمَّعُ[6]	بهرام شاه
شادن	مَـــنَازِلُ كَمْ حاوَرْتُ فيـهِنَّ شَادِناً مِنَ الإنْسِ مـصـقولَ التَّرائِــبِ أَحْوَرَا	**الأمجد**
غزالة	واقـــــرِ السَّـــلامَ على الغَزَا لَةِ مِـــــنْ قـــريبٍ لا بعـــــيدِ[7]	**بوري**
بانة	يـــــــا بـــانة لـــحــبها فـي القلب أصل قــــد نبـــت[8]	**بوري**
جارية وغلام	هـــــيَ في إقبالــــِهَا جاريةٌ وإذا مـــــا أدبـرتْ كـانَتْ غُلامَا[9]	**بوري**
الساقان والبطن/		

1 ـ مجد الدين. الديوان. ص368، البيت في في قصيدة ميمية من الطويل والقافية من المتدارك.

ـ الجيد: العنق.

ـ البغام: صوت الظبية.

2 ـ مجد الدين. الديوان. ص93

3 ـ الجيد: طول العنق وحسنه، البيت من قصيدة طويلة دالية من مجزوء الرجز والقافية من المتدارك تتألف من خمسين بيتا.

4 ـ الأمجد حسن. الفوائد الجلية. ص298

5ـ الناصر داود. الديوان. ص355، من الطويل.

6 ـ العماد الكاتب. م.س. ص1..، من الطويل.

7 ـ مجد الدين. الديوان. ص243، البيت من قصيدة عينية من الكامل والقافية من المتدارك.

ـ خريدة: البكر. ملخجل: أي من الخجل.

8 ـ تاج الملوك. الديوان. ص14.، من مجزوء الكامل.

9 ـ بوري. الديوان. ص128، من مجزوء الرجز.

مستديران/ ضامر	بهـــنانَةٌ، ممكـورةٌ ، خَمْـصَانَةٌ	قَدْ جَـــــرَّدَتْ مِنْ لحظِهَا حُســـامَا[1]	الأمجد
الأسنان/			
شديدة البياض	وَلَهـــــــــا رُضــابٌ كالعقا	رِ، يلــوحُ مِنْ سِـــــــمْطَي بَـــرُوْدِ[2]	بوري
القوام والقد/			
غصن	وهيفاءَ كالغصنِ القويمِ قوامُها	تَثَنَّتْ كما اهتَزَّ القضيبُ على الكثبِ[3]	الناصر
آسر	عَقَــدَ القـُلُوْبَ بِطَرْفِهِ وَقَوَامِهِ	فَأَنَا الأَسِـــــيْرُ بِلَحــــــــــظِهِ وَبِقَدِّهِ[4]	عمر
رمح	أَسْـمَرٌ كـــالرُّمْحِ مُعْتَـــــدِلٌ	ليتنِي أَمْســــــــيْتُ مِـــــــنْ سَمَرِهْ	عمر
قضيب البان	بفتـــــــاةِ السّـنِّ، رُودٍ، غـادةٍ	كقضـــــــــــــيبِ البانِ لينًا وقواما[5]	بوري
غصن مائل	بَدِيْعَةُ حُسْنٍ، تَسْتَـمِيْلُ قُلُوْبَنَا	بِقَدٍّ لَهـَـا كَالغـُصْنِ، والغُصْنُ مَائِلُ[6]	تاج الملوك
غصن	تَرَنَّحَتْ بنسيمِ العَتْـــبِ مائِلةً	لَوْ لَمْ يكنْ قَــدُّها غُــصْنًا لما مالا[7]	عمر

1 ـ تاج الملوك. الديوان.ص232، من الرمل.

2 ـ الأمجد.الديوان.ص93، البيت في قصيدة ميمية من الرجز والقافية من المتواتر.

ـ بهنانة: ضاحكة متهللة.

ـ ممكورة: مستديرة الساقين.

ـ خمصانة: ضامرة البطن.

3 ـ تاج الملوك. الديوان. ص141، من مجزوء الكامل. برود: جمع بردة: حب الغمام، ويستعيره الشعراء للأسنان شدية البياض كما في قول الوأواء من البسيط:

وَأَمْطَرَتْ لُؤْلُؤًا مِنْ نَرْجِسٍ وَسَقَتْ وَرْدًا، وَعَضَتْ عَلَى العَنَّابِ بِالبَرَدِ

(فوات الوفيات. ج3، ص24.)

4 ـ الأمجد حسن. الفوائد الجلية.ص3.4، من الطويل.

5 ـ العماد الكاتب. الخريدة. (بداية قسم شعراء الشام والشعراء من بني أيوب).ص94، من الكامل.

6 ـ بوري. الديوان. ص232، من الرمل. إمرأة رود: نشيطة رشيقة. وغيد: مالت عنقه ولانت أعطافه، والغادة: المرأة الناعمة اللينة البينة الغيد.

7 ـ بوري. الديوان. ص226، البيت اللامي من الطويل والقافية من المتدارك.

العماد الكاتب. الخريدة. ص1.6، من البسيط.

الصورة الشعرية ومظاهر التعويض عن النقص[1]

1) صورة الأم الباكية:

أضحت الصورة الشعرية من السمات الأساسية للشعر الحديث؛ لأنها تعد وسيلة من وسائل تعبير الشاعر عن مشاعره ونقلها إلى المتلقي، تماما كما هي الحال عند شعراء المجزرة الذين استطاعوا تجسيد أفكارهم باستخدام طاقات لغوية، والربط بين ألفاظ تخرج عن دلالاتها المعجمية؛ لتعطي دلالات إيحائية في شكل لوحة فنية؛ مثل صورة الأم الثكلى في شعر زينب مرعي الضاوي:

أمهات الجنوب والجوار

يملأن الجرار

يغسلن كؤوس الردى

يجرشن قنابل القمح

يجففن دموع الكروم

والألم المغلي في الخوابي

يجبلن ميابر[2] الشمس بعرق التبغ[3] (1)

استعارت الشاعرة الدموع من البشر والكائن الحي، لتعطيها للكروم التي بكت الشهداء، وفي صورة فنية رائعة اختارت الشاعرة أم الشهيد، لكي تجفف هذه الدموع، بدلا من النوح والبكاء، وجعلت الأم المفجوعة تجرش قنابل القمح بدلا من سنابل الحقل.

وهذه الصورة الإبداعية، إن دلّت على شيء، إنما تدل على نزعة تمرد واضحة، ومن المعلوم أن التمرد لا بد من أن يرافقه الوعي اللازم، ثم الشعور بعزة النفس للتعويض عن النقص في شخصية المبدع. وأغلب الظن أن عدم البكاء، وانعدام الإحساس بالألم، يدلان على ثورة داخلية عاتية، وعلى حضور الذات حضوراً يتصف بالكرامة والفخر، وإعلان التحدي تجاه الظلم؛ لأن شدة الكبت تكوّن ما يسميه "رايخ" (Reich) بالدرع النفسية(Lave currassee) التي تشل الأحاسيس الجسدية[4]؛

1ـ هذه النماذج مأخوذة من رسالة ماستر أعدتها كاتيا أبو هواش وأشرف عليها د أنور الموسى في الجامعة اللبنانية...

2ـ ميابر تعني الإشعاع الرقيق التي تعكسه أشعة الشمس

3ـ زينب مرعي الضاوي، قانا الحبر والدم، ص 1..

4-Willam Reich,: "L'Ether, Deud la dable", trade de l'llemand par perre kamntzer p. B. p, 1999, p 73

فالثورة والتحدي والتمرد هي تعويض عن النقص جراء الكبت والاضطهاد...

2-صورة الأم الشهيدة:

لا ينضج شعور الشاعر إلا بعد أن يتشكل في صورة فنية؛ فالصورة الشعرية تعرض نفسها من خلال التخيل لاستجلاء حركة المجزرة، والقدرة على إبراز حجم المأساة التي حصلت، وهذا واضح في صورة الشاعر طلال الورداني:

أنا الجـــــــــنوب وأطفالي دماؤهم   تــجري تعــانق أشجاري وحيطاني

لطـــرد الضيم عــــــن أم يكبدها   سفاح قانا فلم تركـــــــع لعـدوان[1]

خرجت الصورة الشعرية صورة ثائرة، رافضة للذل والهوان؛ من وراء الألفاظ التي تحمل مشاهد دموية، وهمّاً وكآبة؛ ليبرز سفاح قانا... والسفاح كناية عن العنف والدمار والحرق والسلب... وفي ذلك سادية واضحة...

ويبدو هنا أن الألم وصل ذروته؛ فالشاعر يحاول المكابرة، ليعوض عن النقص والاضطراب النفسي، والظهور بمظهر الأقوى والأكثر عنفا؛ هنا تنبع أهمية الغضب ونشوة القوة اللذين يفجران الطاقات، وينقذان الشخصية من الضعف والنقص. "والحق أن ميلاد الشجاعة ليس أمراً هيناً؛ إنه مخاض عسير تصاحبه رغبات: رغبة خضوعية، ورغبة في التحرر، وفي النضج، وفي تأكيد الذات"[2].

فالشجاعة هنا، وتحدي المجزرة، وطرد الهم عن الأم، ولملمة الذات، هي تعويض عن النقص والضعف الذي عانى منه الشاعر.

3- صورة الأسرة الممزقة:

لجأ شعراء المجزرة إلى استعمال عدة أساليب للتعبير عن تجاربهم الشعرية، فاستعملوا أحاسيسهم الجياشة وعواطفهم لنقل خيالهم بصورة مجازية؛ مثل صورة الأسرة الممزقة في مجزرة قانا للشاعرة بلقيس أبو خدود الصيداوي:

مـــــهلا ضعاف العقل، واســـتمعوا: ـ غــــزوا، غزوتهم ساحة الوطن

حـــتى الرضـــــيع، خـــر فـي دمه...   ـ ما حدتم، فــي الفتك عن لدنٍ

تــــــبا لـــكم ! أيـــــــــدٌ خـــبلـ   بالـمـكر ترمي الحق، بالطعن.. [3]

1ـ طلال الورداني، قانا الحبر والدم، ص 12.

2ـ رولوماي: "البحث عن الذات"، تعريب عبد علي الجسماني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1993، ص 131

3ـ بلقيس أبو خدور الصيداوي، قانا القيامة والبشارة، ص 74

صاغت الشاعرة الصورة الفنية بطريقة تثير في نفس المتلقي نوعاً من العنف؛ فهي في قولها (تبا لكم)، ترجمت شعورها بطريقة عدائية وانفعال، ففي عبارة (تبا لكم)، دلالة على عدم الخضوع، والاستنكار، وحالة مجازية من الرفض.

لقد تنامى حب تعذيب الذات في نفس الشاعرة إلى حد مخيف؛ فهي استبدلت مشاعر اليأس بمشاعر عدائية ورفض وثورة، لتسيطر على نفسها، وتطلق شحنة انفعالية لكي تستكين نفسها وترتاح؛ فتعوض عن عقدة النقص بالغضب؛ لأنها تمرّ بمصاعب نفسية كامنة؛ "ولا يفوتنا أن الغضب الشديد يدل على نزعة الاستعلاء، بهدف التعويض عن شعور بالنقص".

الألم والحنين في الصّورة الشّعريّة[1]

1- صورة الطّبيعة والوطن والحنين إلى الفردوس المفقود والحياة الجنينيّة

تعدّ الصّورة الشّعريّة ركناً جوهريّاً يتآزر ويتضامن مع غيره من الأدوات الفنّيّة في الكشف عن جوهر تجربة الشّاعر، ورؤيته الذّاتيّة للعالم من حوله، "فليست الصّورة الشّعريّة حلى زائفة، بل إنّها جوهر فنّ الشّعر، فهي الّتي تحرّر الطّاقة الشّعريّة الكامنة في العالم"[2].

وعلى هذا، فإنّ" الصّورة هي الجوهر الشّعري؛ لأنّها الوحيدة القادرة على اكتناه التّجربة الشّعريّة داخل هذا الشّاعر الرّومانسي، ونقل عالمه الدّاخلي مشكّلاً تشكيلاً جماليّاً في قصائد شعريّة يتحدّد بها موقفه من واقعه، ويظهر هذا الموقف سعة رؤيته الشّعريّة، أو ضيقها"[3].

ويعدّ التّشبيه والاستعارة من وسائل تشكيل الصّورة الشّعريّة؛ فهما يمثّلان ذروة اللّغة المجازيّة الّتي يؤلّف بها الشّاعر صوره، والّتي تمثّل – بالنّسبة إليه – اللّغة التّلقائيّة الّتي لم يستطع نظم شعره من دونها"، لأن الشّاعر يفكّر بالصّور، والتّعبير بالصّور هو لغة الشّاعر التّلقائيّة الّتي لا يتعلّمها، ولا يحتاج إلى الاعتذار عنها"[4]، لأنّ فنّه لا يقوم من دون هذه اللّغة المجازيّة الخاصّة.

وتمثّل الصّورة الشّعريّة لدى الشّاعر الرّومانسي الموازي الرّمزي لمشاعره

1ـ للمزيد، ينظر: الألم والحنين في شعر حسن نور الدين، رسالة أعدتها ريما ركين باشراف د. أنور الموسى في الجامعة اللبنانية..
2ـ صلاح فضل، إنتاج الدّلالة الأدبيّة، القاهرة،مؤسّسة مختار للنّشر والتّوزيع،لاط،لات،ص356.
3ـ مدحت الجيار،الصّورة الشّعريّة عند أبي القاسم الشّابي،تونس،الدّار العربيّة للكتاب،لاط،1984،ص35
4ـ محمد حسن عبدالله، الصّورة والبناء الشّعري،القاهرة،دار المعارف،لاط،1981،ص43.

الذّاتيّة، "فتجعله يسقط ما بداخله من أحاسيس على الواقع من حوله بطريقة رمزيّة، وبلغة مجازيّة خاصّة، فهو بذلك يعتمد الإدراك الفردي، ومحاولة النّفاذ من الخاصّ/ الذّات إلى العام"[1]، يساعده في هذا مخيّلته الّتي تتّسم بالخصب، بما تمنحه من تراكيب لغويّة تجعله يعبّر عمّا بداخله من وجدان وشعور، وتجعل المتلقّي يدخل عالم المبدع، ويستكشف رؤية هذا المبدع الخاصّة.

وبعد، هل شغلت الصّورة الشّعريّة حيّزاً كبيراً في شعر حسن نور الدّين؟ وكيف برزت تحوّلاتها وتفرّعاتها وعلاقاتها بفكره ووجدانه؟

إنّ الصّورة الشّعريّة عند حسن نور الدّين تكشف عن عمق العلاقة بينه وبين الأرض/ الأمّ، والبيئة والطّبيعة/ الأمّ، حيث استطاع الشّاعر الرّبط بين عناصرها بأسلوبه وأدائه الشّعري، معبّراً عن عمقه الفكري، ومكنوناته وأسراره... وهو الذّي عاش في الجنوب، في قريته كفررمّان الّتي تزخر بالأراضي الزّراعيّة، والأشجار المثمرة، والتّلال والأودية والحقول، ما أثّر في مزاجه :

في كلّ نـاحٍ بسـاتيـنٌ مـــسيّجــةٌ	يعشّش الطّـير في ليمـونـها الخــصب
وتغتدي الغيد تملأن السّلال جنى	مواسم الصّيـف من تينٍ ومن عــنـب
وتأتــــــزرن بشـــــالات ملوّنـــة	تـــــفوح منــهنّ موجـات من الطّــيب
للدّبكة الزّند يلوي الزّند مؤتبطاً	فيـستوي الرّقص أشـواطاً من الخبـب
وشدوهنّ"لدلـــعونا" ونــغمتــها	يؤنسن الصّخر من ترجيعه العـــذب[2]

صورة "موجات من الطّيب" لها رمزيّة وبعد لافت، فحاسّة الشّم صورة من النّكوص إلى زمن الطّفولة في حضن الأمومة، وهذه الحاسّة تنطوي على متعة بدائيّة شبيهة بحاسّة اللّمس الّتي عرفها المرء منذ وجوده اللّصيق بجسد المرأة؛ فالمرحلة الفميّة تستمرّ زمن النّضج، لأنّها طبيعة العلاقة الذّوبانيّة، فهي تسمح للفرد بأن يجتاف (Introjecte) الموضوعات المشتهاة شمّاً وسمعاً ونظراً، فضلاً عن اللّمس الأكثر حسّية وبدائيّة[3].

ولحاسّة السّمع علاقة وثيقة ونكوص الشّاعر، وهي الّتي يعتمد عليها الطّفل حين يميّز صوت أمّه. فصوت الأمّ، ذو مدلول إيجابي، لأنّه منبع اللّذّة الّتي يجنيها الطّفل كلّما

1ـ مصطفى ناصف،الصّورة الأدبيّة،بيروت،دار الأندلس،ط3، 1983،ص198،وانظر:إحسان عبّاس،فنّ الشّعر،عمّان،دار الشّروق للنّشر والتّوزيع،ط5، 1992،ص195

2ـ نور الدّين،حسن،وجع النّخيل،ص163

3ـ نجم، خريستو،"عطر الرّغبات في شعر جوزف أبي ضاهر"، دار كنعان للطّباعة والنّشر ،جونيه،الطّبعة الأولى،1998،ص45

استطاع التّمييز بين صوت أمّه وصوت الآخرين. وربّما توغّل الشّاعر في النّكوص إلى حدّ النّرجسيّة الأولى، حيث يتلاشى في ذوبانيّة تامّة تنعدم فيها كلّ الأصوات، ما خلا صوت الأمّ الّتي تمثّلها الحبيبة، والّتي تغدو الواحد الأثري الرّنّان. وحسن نور الدّين مشتاق للدّلعونا ولنغمتها، فرمزيّة الألحان تعبّر عن ارتداد نحو التّطلعات الأكثر بدائيّة للنّفس[1]. وهذه التّطلعات البدائيّة تعود إلى عالم الطّفل الخيالي، حيث ينعم بالدّفء بعيداً عن القيود المادّيّة، وتعدّ الموسيقى بمنزلة الأمّ العذراء، كما يسمّيها العازف"جان كريستوف" بطل رواية "رومان رولان"، فهي الحضن الّذي يلتصق المرء به، والصّوت الّذي يهدهد نفسه الحزينة فيسكّن اضطرابها. إنّها العيش الأليف الّذي يحيا فيه خارج الزّمن، فلا تعود الأيّام المتعاقبة إلاّ يوماً واحداً تتحطّم فيه أسنان الموت[2].

ويشخّص الشّاعر الصّخر في قوله: "يؤنسن الصّخر من ترجيعه العذب"، ويضفي على الصّخر نعتاً إنسانيّاً؛ فالصّخر كالإنسان يأنس عندما يستمع للدّلعونا، ويعكس الشّاعر للمتلقّي الحالة النّفسيّة الّتي تهيمن عليه، فهو يحنّ إلى قريته، وإلى كلّ شيء فيها.

ويكثر الشّاعرحسن نور الدّين من تعامله مع الطّبيعة دون غيرها من عناصر الكون المحيطة به، فيخلع عليها كثيراً من الصّفات البشريّة؛ لذا، نجدهُ يتحدّث مع الجبل والزّيتون والماء والتّراب والشّمس والنّهر..

وهو في هذا، يحاول أن يتّخذ من الطّبيعة معادلاً موضوعيّاً له، يبثّ فيها ما بداخله من انفعالات وصراعات نفسيّة ووجدانيّة، ويجعل من عناصر الطّبيعة أشخاصاً تبادله الحديث، ما يشيع روحاً من الحركة في صوره، يقول في قصيدة "وجع النّخيل" :

لم أكن أعرف أن النّخلة الخضراء

يجلدها سوط الغزاة الغاصبين

والفرات العذب يبكي

دجلة المذبوح في حضن الرّصافة

في غديرٍ من لجين

***

لم أكن أعرف أنّ الرّيح شاخت

ثمّ نامت فوق أهداب السّطور...[3]

1ـ دوران،جيلبير:"الأنتروبولوجيا،رموزها،أساطيرها،أنساقها"،ص22

2-Roland,Romain,"Jean Christophe"le livre de poche,Paris,1962,t.1,2,3,p331

3ـ نور الدّين،حسن،وجع النّخيل،ص14

يستعير الشّاعر البكاء للفرات، وهو في الأصل للإنسان للدّلالة على حالته النّفسيّة وحزنه بسب ما يحصل في العراق من قتلٍ وتشريدٍ، وانتهاك حرمات، حتّى إنّ الرّيح شاخت بسبب ما يحصل في العراق ...

ويقول أيضاً:

وهضاب غزّة بالنّجيع توضّأت

يؤرّقها السّكون

وعبير زهر البيلسان يفوح أثمله

الحنين..[1]

إنّ هذه الصّورة الاستعاريّة تجسّد لنا صورة الحزن والظّلم؛ فهو يشخّص الهضاب، ويضفي عليها نعوتاً إنسانيّة، فجعل الهضاب كالإنسان الّذي يتوضّأ ويؤرّقه السّكون، لإظهار حالة الإنكسار والألم. ويبدو أنّ الشّاعر قد خلع على الأشياء المادّيّة والتّصوّرات العقليّة المجرّدة (هضاب- الرّيح- الفرات...) الصّفات والمشاعرالإنسانيّة، وهذا ما يسمّى بالتّشخيص، ليفضي على قصائده مزيداً من التّكثيف والجمال الفنّي، والإستعارة (وهضاب غزّة بالنّجيع توضّأت) ترسم معالم البؤس في غزّة، ولقد نجح الشّاعر في رسم صورة العذاب والألم في غزّة، من هنا "يكتسب المجاز الاستعاري قيمته الجماليّة من قدرته على نقل حالة شعوريّة يحيا فيها الشّاعر"[2] . لقد جاءت الاستعاريّة عند حسن نور الدّين بطرق مختلفة، فتارة تأتي مكنيّة وأخرى تأتي تصريحيّة، وفي كلتا الحالتين كانت ملازمة للواقع النّفسي للشّاعر، نابضة بالحيويّة، معبّرة عن الغرض المنشود.

وبالإنتقال إلى التّشبيه، نجد أن المنحى البلاغي قد أخذ حيّزاً مهمّاً في شعر نور الدين؛ لأنّ المفهوم الجمالي للتّشبيه يكشف حقيقة الموقف الشّعوري الّذي يعانيه الشّاعر خلال عمليّة إبداعه. وهو كما يقول البردوني:"ليس عسيراً على الباحث التماس أدلّة تثبت بأنّ التّشبيه هو أسرع الفنون فهماً، وهو عمدة البلاغة، وعمدة البيان، ورأس العلاقات المجازيّة"[3].

يقول الشّاعر:

يا قدس هل

غادرت هذي الأرض لمّا

جاءك التّنّين مصفرّاً

1ـ نور الدّين،حسن،داليّات الشّهادة،ص56

2 ـ فايز الدّاية: جماليّات الأسلوب، الصّورة الفنّية في الأدب العربي، بيروت،دار الفكر، لاط،لات،ص114

3ـ وليد مشوع:الصّورة الشّعريّة عند عبدالله البردوني،دمشق،ملتقى اتّحاد الكتّاب العرب،ط1، 1991،ص258.

كأشداق اللّهب[1]

التّشبيه هنا قائم على المشبّه(التّنين)، والمشبّه به (أشداق اللّهب)، فالتّنين بالنّسبة إلى الشّاعر هو العدوّ الإسرائيلي الّذي يحتلّ ربوع فلسطين، ولا يفرّق الشّاعر بين لبنان وفلسطين، فهو يعدّهما وطنه، وهو بهذه الصّور المتتباعة في قصيدة "يا قدس" يكثّف الإحساس النّفسي لدى المتلقّي، حتّى يدرك مدى تعلّق الشّاعر بالقدس.

ويقول في قصيدة "وشم الخليج":

يـتـسـابـقـون لـحـظْـوةٍ لـكـأنّـهـا   أسمى من الصّيتِ الحميدِ وأنبلُ

كالمُزنِ من سحبِ السّماءِ نخالها   اللّـعنات تـهمي أو تسحُّ وتـهـطـل[2]

نحن أمام تصوير مجازي قائم على التّشبيه، وهذا التّشبيه يدلّ على توتّر الشّاعر وغضبه من العرب، ويولّد إضاءة مكثّفة على المعنى العامّ للقصيدة، ويحاكي أزمة العراقيين الوجدانيّة والوطنيّة والكينونيّة في خضمّ احتلال غاشم فاتك، يبعثر معاني الجمال والإنسانيّة، وقد نجح الشّاعر من خلال هذه الصّورة في أن يكثّف الإضاءة على القضيّة العراقيّة، ضمن بنية تقوم على تأجيج الفاعليتين: النّفسيّة والمعنويّة.

2- صورة الموت والعودة إلى الرّحم

الموت من النّاحية النّفسيّة هو التّاناتوس (Thanatos). وكان "تاناتوس" و"هينوس" في الأسطورة الإغريقيّة هما المسؤولان عن الموت والنّوم، بوصفهما من طبيعة واحدة، وكانا توأمين، والنّوم موت أصغر، والموت نوم أكبر، وقد ذكر"جونز" أنّ ثنائيّة الغرائز عند "فرويد" مرّت بثلاث مراحل: في الأولى قابل"فرويد" بين الغرائز الجنسيّة وغرائز الأنا، وفي الثّانية قابل بين لبيدو الموضوع ولبيدو الأنا، وفي الثّالثة قابل بين الإيروس أي غريزة الحياة، والتّاناتوس، أي غريزة الموت، فالأشياء في الكون هي نتيجة اتّحادٍ وانفصالٍ واتّحادٍ من جديد، فالأشياء لا تفنى ولا تولد، ولكنّها تتّحد وتنفصل بفعل قوّتين كبيرتين هما المحبّة أو "أفروديت"، والشّقاق، والمحبّة هي مبدأ الحياة، والشّقاق هو مبدأ الموت[3].

يقول الشّاعر في قصيدة "وداعٌ أخير" :

عليك السّلامُ

فؤادي..

1ـ نور الدّين،حسن،داليّات الشّهادة،صمعنى العام للقصيدة52

2ـ نور الدّين،حسن،وجع النّخيل،ص72

3 ـالحفني، عبد المنعم:"المعجم الموسوعي للتّحليل النّفسي"، ص179

عليك السّلامُ

حياتي..

بآهٍ..

بدأتُ الحياةَ..

وبالآهِ أختمُها!..

آنَ موعِدُ رحيلي،

فيا أهلَ عشقي اعذروني

ويا أهلُ لا تعذلوني..[1]

كأنّي بالشّاعر هنا يتمنّى الموت، لأنّه يعيده إلى رحم الوجود، حيث كان يسبح في نعيم الغيبوبة الحالمة قبل أن تعطبه "رضّة الميلادTraumatisme de la naissance "، فالحصر ولذّة الذّوبان في الآخر متجاوران كلّ التّجاور كما يقول "ماندل"، وهما يضعاننا في قلب إشكاليّة الموت (problématique) de la mort[2].

ويقول في قصيدة" أنين الأسحار":

قمْ يا يوسفُ أخي..

اكسرْ صمتاً يكتنفُ السّوادْ

وامسحْ دمعاً يسيلُ أنهارْ

خُذني إليكَ..أُسامِرُكَ

أُسلّي وحشةَ قبركَ

ودربكَ إلى دارِ القرارْ[3]

يتمنّى الشّاعر في هذه القصيدة أن ينزل إلى القبر، ليسامر يوسف ويؤنسه، كأنّي به هنا يرغب بالموت، فهو يشعر بالألم بعد رحيل أحبّته واحداً تلو الآخر؛ لذا، فإنّ موقفه من الواقع، وانطلاقه بعيداً منه إلى عالمه الخاصّ، يفسّر قول "ألفرد أدلر": إنّ غرور الإنسان لا يعدله شيء، فهو يظنّ بنفسه القدرة على تصريف حياته كما يحبّ ويهوى، في حين تخضعه هذه الحياة لضروب من العبث وألوان من التّحكّم، لا يكاد يعرف لها مصدراً أو يقدّر لها غاية"[4]. وقد ذكر "فرويد" الرّغبة في الموت، وعدّها وسيلة لإعادة

1ـ نور الدّين، حسن،قصيدة (وداعٌ أخير)، مخطوطة، تاريخ الاطّلاع عليها (9-2 - 213)

2-Mendel, Gérard:"LA Révolte contre le Père",P:81.

3ـ نور الدّين، حسن،قصيدة (أنين الأسحار)، مخطوطة، نظمها الشّاعر نهارالجمعة الواقع في: 8/8/22 ،تاريخ الاطّلاع عليها (9-2 - 213).

4ـ أدلر، ألفرد:"سيكولوجيّتك في الحياة كيف تحياها"، ص18 - 19.

التّوازن والتّعادل إلى الذّات المنكوبة؛ فالعصابي، على يأسه من الاستمرار في دنياه، لا يزال في لحظاته الأخيرة، يأمل في أن يثبت قدرته، لينفي سمة الضّعف عنه، إنّه يطمح كذلك من خلال موته إلى أن يصبح الإنسان الكامل، بطل الأساطير القديمة، الحكيم الواثق من نفسه الّذي يعدّ الموت فعل إيمان بحكمته[1].

يقول نور الدّين في قصيدة "اليمام":

رويــدك يا يمام الصّيف مـــهلا	كـأن آذنــــت عن أهليـك رحْـلا
وأودعــت السّماء حبال شمس	تصـــرّم وصــلها حـبــلا فحبــلا
وأطلقت العنان لبعـــض ركب	مضى يطوي المدى جبــلا وســـهلا
وأحــللت المنيّة فـي حـمانـــا	لتقطـع من سمـاق النّخـل نـخـلا
فما أقســاه طـــير البــين وافى	وأودع قـــلبنا نصلا ونــــــبــــلا[2]

واضح أنّ الشّاعر يعتمد على الشّعر من أجل إفراغ الانفعال وإطلاقه(discharge of affect) [3]، فالتّفريغ أو التّنفيس أوالتّصريف décharge هو تفريغ التّوتّر والانفعال، وقد يأخذ شكل الأوهام أو الأحلام، وقد يكون شعوريّاً أو لا شعوريّاً، وهدفه في الحالين مُلاشاة الألَم وجلبُ الانفراجِ، إنّه تصريف الانفعالات المكبوتة والتّوترات والصّراعات والرّغبات الّتي لم تجد المتصرّف لها، وتمّ قمعها أو كبتها[4]. ويؤدّي الإفراغ أو التّفريغ غير النّاجح إلى الشّعور بالألم[5].

3-الرموز التّراثيّة والأدبيّة والدّينيّة وعلاقتها باللاوعي الجماعي والألم عند نور الدين

الموضوعات الّتي تطرّق إليها الشّاعر كثيرة؛ فهو يعشق المرأة ويحنّ إلى أمّه، ويجد في الطّبيعة الأمان، وهو يشعر بالألم بسبب ما يحصل في غزّة وفلسطين ويافا... ومشتاق للأمسيات الشّعريّة في العراق. ولم تكن هذه الموضوعات أي الطّبيعة والأمّ والعراق وفلسطين محور اهتمام الشّاعر فحسب، بل كان لنزار قبّاني وللشّابي وللمعرّي نصيب وافر من محبّة الشّاعر، فنظم قصائد فيهم. والشّاعر لم ينس الرّموز الدّينيّة، فنادى "بلال" كثيراً في قصيدة "أماليد"، فالشّاعر يتمنّى عودته لعلّه يعيد السّلام إلى

1-Bertaux, Pierre,cite par G.Bechelard in:"La psychanalyse du feu",P:39.

2ـ نور الدّين، حسن،ونظلّ معاً، ص23

3ـ الحفني،عبد المنعم:"موسوعة علم النّفس والتّحليل النّفسي"،ص226.

4ـ الحفني،عبد المنعم:"المعجم الموسوعي للتّحليل النّفسي"،ص17.

5ـ الحفني،عبد المنعم:"موسوعة علم النّفس والتّحليل النّفسي"،ص226

ربوع فلسطين، ويستذكر الإمام الحسين في قصيدة "وجع النّخيل"، ونظم قصيدة لجمال عبد النّاصر...

يقول الشّاعر:

أُكتبيها دمعة حمراءَ

ضافت قبْرَ مولانا الحسين

إيهِ مولانا حسين!

إيهِ مولانا حسين!

أنفضِ الرّاحاتِ من هابيل هذا العصر

من إخوان يوسُفْ

أنفض الرّاحاتِ من خُصيانهمْ

أنفض الرّاحات من إيمانهم...

من حواديهم ومن زيْفِ الحنينْ

ويْكَ يا مولاي بغدادُ استجارتْ

ليس للثّكلى مُجيرْ

ويك يا مولاي بغدادُ استُبيحَتْ

ويْكَ ما في السّاحِ حامٍ أو نَصيرْ [1]

يستحضر الشّاعر في هذه القصيدة رمزاً من الرّموز الدّينيّة من كربلاء، نظرا إلى ما يمثّل من جامع مشترك بين الظّلم الّذي لحق الإمام الحسين(ع) وأهل بيته ومن معه، والمقاومة الّتي انطلقت من تلك المواجهة، والرّوح الثوريّة الّتي انبثقت عنها، والأثر الّذي تركته في أبناء الجنوب الّذين كانت انطلاقتهم لمقاومة العدوان متأثّرة بوهج الثّورة الحسينيّة الّتي تأسّست في لاوعيهم الجمعي. فرمز الإمام الحسين يشكّل بدلالته القريبة والبعيدة الموروث الثّقافي للشّاعرالّذي تراكم في لاوعيه منذ الطّفولة، ولم يستخدم الشّاعر هذا الرّمز إحياءً للماضي البعيد، بقدر ما يحمّله دلالات ومعاني ترتبط بالواقع المعاصر؛ فالإمام الحسين أسطورة من أساطير الموت والإنبعاث، إذ تروي الأحاديث أنّ رأس الحسين المقطوع قد تلا سورة الكهف في أثناء المسير به إلى الشّام، وهي السّورة الّتي تؤكّد غلبة الحياة على الموت، وتشي بالإنبعاث والحياة الأبديّة، وهو أيضاً رمز من رموز الخصب، فتروي الأحاديث أنّه ردّ النّخل الميّت حيّاً مخضرّاً ومثمرا، وسقى رجاله بأن جعل إبهامه في كلّ واحد منهم، حتّى ارتووا جميعاً، ودعا بمائدة،

1 ـ نور الدّين،حسن،وجع النّخيل،ص11-19

فأطعمهم، وأكل معهم من طعام الجنّة وشرابها"[1].

ويحمّل الشّاعر قصيدته معاني الحزن والغضب، ويصهر معاناته مع معاناة بغداد، فتختلط تلك المشاعر الحزينة الّتي تلفّ الشّاعر، وتلفّ بغداد، فتولد القصيدة حزينة الإيقاع، متألّمة...

يقول الشّاعر:

قمْ وصلِّ الفجرَ في يافا

وأذِّنْ يا بلالْ

نجمةُ الصّبحِ استحمّت في هزيعِ

اللّيلِ

وانسابتْ على أهدابِ عيسى

تمسحُ الأردان مرّاتٍ بومْضٍ

طارَ مِنْ جفْنِ الهِلالْ[2]

ويستحضر الشّاعر"بلال الحبشي" في قصيدة "أماليد"، ويطلب منه أن يؤذّن، وكأنّي بالشّاعر هنا يستحضر "بلال" لأنّه تألّم في حياته مثله هو، وتحمّل الكثير من الأذى في سبيل الله، ويبدو الشّاعر متأثّراً بأبي القاسم الشّابي، إذ استخدم الرّوي نفسه الّذي استخدمه الشّابي في قصيدته "إرادة الحياة"، فيقول:

ومن يختبرْ صروفَ الحياةِ يعِشْ في الحياةِ بعيدَ النّظر

ومن يدْرِ سرَّ الجمالِ يكُنْ قتيلَ الغـرامِ دفـينَ الحُـفَـر[3]

إنّ الإيقاع الموسيقي في قصيدة "رسالة إلى الشّابي" يشبه الإيقاع الموسيقي في قصيدة "إرادة الحياة"، وسبب هذا التّشابه هو ما يسمّيه يونغ "اللاّشعور الجمعيّ" وما أطلق عليه في النّقد الحديث (التّناصّ)، ويعدّه يونغ المنبع الأساسي للأعمال الأدبيّة والفنيّة، والبوتقة الّتي تنصهر فيها كلّ النّماذج البدائيّة والرّواسب القديمة، والتّراكمات الموروثة والأفكار الأولى[4]. واللاّشعورالجمعي هو نتاج خبرة بشريّة راكمتها الحياة

1ـ ريتا عوض، أسطورة الموت والإنبعاث في الشّعر العربي الحديث، ص64 - 65

2ـ نور الدّين،حسن، وجع النّخيل، ص55

3ـ م. ن، ص131

4 ـ يونغ، كارل غوستاف،علم النّفس التّحليلي،194-191-3-29. وينظر:محمد،علي عبد المعطي،الإبداع الفنّي وتذوّق الفنون الجميلة، ص154 - 155 - 158 - 159 - 160.

الإنسانيّة خلال آلاف السّنين، وفيه تختزن الخبرات المتراكمة عبر الأجيال[1]... والشّابي ذاق قسوة المرارة الّتي أملتها الظّروف السّياسيّة الّتي حلّت ببلده تونس الحبيبة، وحسن نور الدّين أيضاً حزن بسبب الظّروف الصّعبة الّتي ألمّت بالعراق وفلسطين ولبنان.

ويقول في قصيدة الهويّة :

آتٍ جمالُ وفوق بيضِ صحائفي	من جمرِ عينيكَ القصيدُ تعنْدَما
لأضمّض صـورتَكَ الّتي أسكنتها	وجعي وأنسامَ الإبا أتنسّما
وأرشَّ ريـحك في التُّرابِ لعلّني	أكسوه من بُرْدِ الشّهامة مَعْلما[2]

يخاطب الشّاعر "جمال عبد النّاصر"؛ وهو شخصيّة عظيمة تجسّدت صورته في كلّ مكان، إذ غدا رمزا وفكرة؛ فجمال عبد النّاصر كان رمزاً للقوّة والصّلابة، واللاّفت في حياة جمال عبد النّاصر أنّه كان متعلّقاً بوالدته؛ لذا لم يملك أحد الشّجاعة لإخباره بأنّها ماتت، وكأنّي بحسن نور الدّين يستحضر جمال عبد النّاصر ليقاسمه آلامه بسبب رحيل والدته، "فمصدر الرّمز هنا متوافق مع التّجربة، ملتحم بها، لا مضافاً إليها، يستمدّ فيها حياته وقيمته؛ لأنّها هي التّجربة الّتي تمنح الأشياء الأهميّة، وهي الّتي تحوّل الشّخوص العاديّة إلى مرتبة الأشخاص الأسطوريّين"[3].

وينتقل الشّاعر في قافلة الشّعراء، راثياً شاعر الحبّ والمرأة "نزار قبّاني"، في قصيدة عنوانها "قيثارة الشّرق"، يقول فيها:

هي القوافي بكتْ

أسبابُها حزِنتْ

فواصل النّظم ناحت

وائتسى الوتد

يروحُ، يغدو،

رويُّ الشّعر منتحِبا

وحَدوةُ النّوقِ تنأى

ثمّ تبتعِدُ

وللقصيدة أنّاتٌ

قد احتبستْ

لها السّواقي

1ـ أنور الموسى،علم النّفس الأدبي،ص76

2ـ نور الدّين،حسن، ونظلّ معاً،ص17 - 18.

3 ـ عزّ الدّين إسماعيل:الشّعر العربي المعاصر،ص14

وشحّ الموجُ والزّبدُ[1]

يستحضر الشّاعر نزار قبّاني، ويناديه: أفق يا أبا القوافي، ويبدو حزيناً ومشتاقاً له ومنفعلاً، ويمكن القول إنّ الصّورة الشّعريّة عندما تتّصل بالتّجارب، تتحرّك بناءً على حافز ذاتيّ داخلي، له فاعليّة الحراك والامتداد، يتحرّك ويمتدّ متّصلاً بأنماط معيّنة من الانفعال والرّؤى، منطلقاً من تجربة فيها معاناة؛ إذ أصبحت الصّورة تجسيداً لرؤية الفنّان الشّاملة، ممتلئة بالفكر والحياة معاً"[2].

- **رمزيّة اللّيل والشّمس**

ترتاح النّفوس عند حلول اللّيل، وتلتزم الأحوال المتغيّرة، وتأوي إلى أفكارها؛ لأنّ سلطان الظّلام مميّز، ويطلق الإنسان العنان لأحلامه، ويستقرّ في المنازل الرّوحيّة المطلقة.

وللّيل في شعر حسن نور الدّين وجهٌ قاتمٌ، وفسحة تمتدّ الأحزان بامتدادها، يتوشّحه الشّاعر في حزنه، فيبدو مرّاً قاسياً، إنّها ليالي المصائب والأهوال، تسلب النّفس هناءتها ونعيم عيشها، يقول حسن نور الدّين في قصيدته" سنونوة":

أتَتْ مسكُونةَ الأوجاعِ/ جذْلى من حُمَيّاها/ لِتسْتَرْخي/ وشالَتْ من جدائِلِها/ ضفيراتٍ/ توارى لونُها اللّيليّ/في ليلي أنا المصْلوبَ/تحتَ الشّمسِ.../ فوق الأرضِ.../ خلف السُّحبِ.../بين الرّيحِ والأنسامِ/ تُشجيني حكاياها/ ويَكويني تململُها[3]

وليالي الشّاعر مظلمة وموحشة، يقول في قصيدة "شموع":

هـــو العمرُ يمضي أَشْهُراً ولياليا	وينـأى ويأبى أن يكُـفَّ تَنَائيــا
وظنّي إلى أعتاب عُمري ذاهـبٌ	أُرَجّى سنيني أن تصِـــرنَ خواليـا
أعدّ اللّيالي الدّاجياتِ وعَتْمُهـــا	توزّعَهُ الدّهرُ الخؤونُ ثوانــيـــا[4]

وهكذا، فإنّ اللّيل عند الشّاعر، يأس وكآبة واضطراب، يضني الإنسان والكون، فتهيج الشّجون الدّفينة، وتتفتّح كوامن النّفوس فتخطر الآلام، وتزهر في الأعماق الأحزان، فالشّاعر استخدم الإسقاط أواليّة دفاع ليحافظ على توازن الأنا، أي للدّفاع عن التّكامل النّفسي بهدف السّيطرة على القلق، "فالإسقاط" إواليّة دفاعيّة تقتضي نفي التّهمة عن

1 ـ نور الدّين،حسن، داليّات الشّهادة،98

2ـ شكري غالي، شعرنا الحديث إلى أين؟، ص124

3ـ نور الدّين، حسن، وجع النّخيل، ص 45

4ـ م.ن، ص 117

الذّات، وإلصاقها بالآخر[1]... وفي قصيدة "السّنونوة"، يلاحظ أنّ من يتألّم في الحقيقة الشّاعر وليس السّنونوة، فهو أجرى عمليّة إسقاط الألم على السّنونوة. وهكذا، فإنّ للّيل في شعر حسن نورالدّين، صورة عابسة قاتمة، تطلّ من ملامحها علامات الهمّ والأسى.

ومن جهة أخرى، فإنّ مفهوم اللّيل عند الشاعر مرتبط بالرّحم، وما يرافقه من خوف تجاه نور الصّباح، نتيجة معاناة الشّاعر من قلق الانفصال وعصاب الهجر Névrose d'abandon. فالعصاب إصابة نفسيّة المنشأ تكون فيها الأعراض تعبيراً رمزيّاً عن صراعٍ نفسيٍّ يستمدّ جذوره من التّاريخ الطّفلي للشّخص، ويشكّل تسوية ما بين الرّغبة والدّفاع[2].

أمّا الشّمس، فهي مصدر جميع الأنوار النّهاريّة والقمريّة على الأقلّ، تغذّي الكون بالحرارة والضّياء والسّناء، تبعثه حياة، وتملأه نشوة وطرباً، هي مليكة الأرض، تطلّ عليها من عرش عظمتها العالي، فتزفّ إليها النّور المحيي، لقاح خصب. ويرتبط الشّاعرحسن نور الدّين بالشّمس، وهذا الارتباط بالمحسوس قوامه العطاء والمحبّة، فالشّمس شاملة بمحبّتها تغمر بعنايتها كلّ الموجودات؛ لأنّها سلطانة الطّبيعة وملكتها، إنّها الحضور الّذي يضفي على الحاضر معناه، فيقبل الإنسان على الحياة معمّماً حالة الفرح على الطّبيعة الّتي تشاركه الحالة، يقول نورالدّين في قصيدة "سيرة نادويّة":

في ربيع العمرِ/كانت انطلاقة/منذ فجر النّور/كانت/صيحةٌ /كانت بطاقة/من ذُرى الغيم/ تدلّتْ /من بريقِ الشّمسِ/ هلّتْ [3]

يبحث الشّاعر عن مدى مختلف، تنطلق فيه نفسه بحريّة، وأمام إعجابه بالطّبيعة وعناصرها، حاول أن يرفع قيمة الصّداقة الّتي تجمع بينه وبين أحمد رئيس نادي كفررمّان، وبينه وبين أعضاء الفريق، فصداقتهم تدلّت من بريق الشّمس، وستبقى علاقة المودّة والمحبّة قائمة بين أعضاء الفريق، فكما أنّ الشّمس تشرق كلّ يوم، ستبقى صداقتهم قائمة إلى الأبد؛ ولذا، كان الارتباط هنا بين الصّداقة وبريق الشّمس.

وهناك بعد روحي في أغلب قصائد حسن نور الدّين؛ فالشّمس تجسّد هذا البعد، لأنّها مصدر جميع الأنوار، وهي الّتي تلملم أوجاع الشّاعر، والعلاقة بينها وبين الإنسان علاقة إيمان وترسّخ، تماماً كعلاقة المؤمن بدينه. والشّمس ترمزإلى الخلاص والأمل والسّعادة المتوقّعة، يقول الشّاعر نور الدّين في قصيدة "قيلولة":

1ـ أنور الموسى، علم النّفس الأدبي، ص116

2ـ لابلاش/جان، بونتاليس/ج-ب:"معجم مصطلحات التّحليل النّفسي"، ص329

3ـ نورالدّين، حسن، داليّات الشّهادة،ص9

أومأتُ للشّمْسِ الّتي جاءتْ

تُلمْلِمُ بعضَ أَوجاعي

وتُلقيها لِهوْدَجِها

وتَدْعُوني للاسْتِحْمَامِ

في أَمْشاجِ عِفَّتِها[1]

الشّاعر في هذه القصيدة ، أومأ إلى الشّمس الّتي جاءت لتلملم أوجاعه، واللاّفت أنّ الشّاعر اختار الشّمس لتلملم أوجاعه، ولم يختر عنصراً آخراً من عناصر الطّبيعة، وهذا دليل على حبّه للشّمس، والارتياح الّذي يشعر به تجاهها. ومن المعروف أنّ الشمس هي مصدر طاقة متجدّدة، عطاؤها غير محدود، ونورها يطال جميع الكائنات، فهي ترمز إلى الخلاص والأمل والسّعادة، وهي كالأمّ الّتي تسكّن أوجاع أولادها، بلمسةٍ من أناملها النّاعمة. إذاً، الشّمس عنده هي الأمّ، هي السّكينة والهدوء والطّمأنينة، فموت أمّه أثار فيه حنين الطّفولة إلى حضنها الدّافئ، فالجامع بين الأمّ والشّمس هو الشّعور بالأمان الّذي يفتقده الشّاعر، ويبحث عنه دائماً.

1ـ نورالدّين، حسن، وجع النّخيل،ص52

الفصل الرابع

علم البديع والتحليل النفسي

البديع لغة: المختَرع الموجَد على غير مثال سابق؛ وهو مأخوذ ومشتق من قولهم: بدع الشيء أبدعه، اخترعه لا على مثال.

واصطلاحا: هو علم يعرف به الوجوه والمزايا التي تزيد الكلام حسنا وطلاوة، وتكسوه بهاء ورونقا، بعد مطابقته لمقتضى الحال[1].

واضعه عبد الله بن المعتز العباسي المتوفى سنة 274هـ ثم اقتفى أثره في عصره قدامة بن جعفر، فزاد عليه، ثم ألف فيه كثيرون كأبي هلال العسكري وابن رشيق القيرواني وصفي الدين الحلي وابن حجة الحموي وغيرهم ممن زادوا في أنواعه، ونظموا فيه قصائد تعرف بالبديعيات...

ويرفع إبراهيم أنيس من قدر البديع وأثره في الإيقاع حين يقول: "لا يتم الحديث عن موسيقى الألفاظ إلا بإشارة سريعة لما جاء في كتب أهل البديع، فقد قسموا البديع إلى نوعين:

1-اللفظي: هذا النوع من البديع وثيق الصلة بموسيقى الألفاظ؛ فهو ليس في الحقيقة إلا تفننا في طرق ترديد الأصوات في الكلام حتى يكون له نغم وموسيقى، وحتى يسترعي الآذان بالألفاظ كما يسترعي القلوب والعقول بمعانيه؛ فهو مهارة في نظم الكلمات وبراعة في ترتيبها... ومهما تعددت طرقه يجمعها أمر واحد: وهو العناية بحسن الجرس ووقع الألفاظ في الأسماع...[2]

2-معنوي: وهو الذي تتعلق المهارة فيه بناحية المعنى...على أن هذا المعنى... يتضمن أمورا تتصل اتصالا وثيقا ببحث موسيقى الألفاظ..."

والجرس اللفظي، في نظر أحد المعاصرين، فضلة؛ تأتي بعد الوزن والقافية، ويدخل

1ـ السيد أحمد الهاشمي. جواهر البلاغة. ص3.8

2ـ إبراهيم أنيس. موسيقى الشعر. القاهرة، مط. الإنجلو المصرية، ط4، 1392/1972، ص44 - 45

فيها الجناس والطباق وسائر المحسنات...[1]

نجد بعض الأدباء، يكثر من إيراد المحسنات البديعية مراعيا ذوق العصر[2]، يقول محمد سلام زغلول متحدثا عن كثرة البديعيين في العصر الأيوبي: "وهناك(...) البديعيون أصحاب الصنعة، قد كانوا الكثرة الغالبة، وهم بدع العصر، ومذهبهم المذهب المفضل المختار الذي يتلاءم مع أذواق الناس ويتفق وأهواءهم"، "فشاع البديع حتى صار يحلو لبعض الناظمين أن ينظم القصيدة يجمع في كل بيت منها نوعا منه"[3].

من المحسنات البديعية اللفظية:

-**الجناس:**

هو "أن تتفق اللفظتان في وجه من الوجوه ويختلف معناهما[4]"، وللجناس دور مهم في طبيعة الصناعة الشعرية؛ فيظهر أثره في وحدة الجرس، فيما يظهر أثر الطباق في تنويع هذه الوحدة[5].

-**نوعا الجناس**: الجناس اللفظي، والجناس المعنوي.

أنواع الجناس اللفظي

من أنواع الجناس اللفظي:

1-الجناس التام: يكون الجناس تاما حين تتفق اللفظتان في الوجوه كافة: نوع الحروف، وحركاتها، وعددها، وترتيبها؛ نحو: فيه وفيه؛ ففيه الأولى تتكون من حرف جر (في) والهاء ضمير متصل... أما فيه الثانية، فتعني فمه... ومن الأمثلة أيضا: قصور (تأخير) وقصور (جمع قصر...).

1ـ عبد الله الطيب المجذوب. المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها. القاهرة، مط. الباي الحلبي، ط1، 1375/1955، ج2، ص2 - 4

2ـ في عصر الانحطاط مثلا...

3ـ محمد زغلول سلام. الأدب في العصر الأيوبي، مصر، مط. دار المعارف، لا.ط، 1388/ 1968، ص265-262

4ـ وجدان عبد الاله الصائغ.الصورة البيانية في شعر عمر أبو ريشة. بيروت، دار مك الحياة، ط1، 1997م، ص175

5ـ المجذوب.المرشد إلى فهم أشعار العرب.ج2،ص271

فإن كان اللفظان المتجانسان من نوع واحد كاسمين أو فعلين أو حرفين، سمي الجناس مماثلا، نحو الساعة بمعنى يوم القيامة، والساعة بمعنى المدة من الزمان. وإن كانا من نوعين، فيسمى الجناس مستوفيا: نحو: ارع الجار ولو جار...

2-الجناس غير التام؛ يكون في حال انتفى شرط من الشروط السابقة؛ فمن الأمثلة عليه قول الملك الأمجد بهرام شاه الأيوبي في قصيدة رائية من البسيط والقافية من المتراكب:

وَالسُّمرُ دُوْنَ وصالِ السُّمرِ مُشْرَعَةٌ   فكم أَعَلِّلُ روحي عنه بالسَّمَرِ[1]

فالسُّمر والسَّمَر وردتا بمعنيين مختلفين، الأولى بمعنى لون الأسمر، والثانية بمعنى حديث الليل، فجانس الشاعر بينهما؛ ونوع الجناس هنا غير تام لاختلاف حركة الحرف سين في الكلمتين...

وكذلك قوله في قصيدة بائية من الوافر وقافيتها من المتواتر:

يَمِيْناً إِنْ يَدُمْ هَجْرِي سأَقْضِي   وإِنْ لمْ يَدْنُ نَحْبِي نُحْ بي[2]

فقد جانس الشاعر هنا بين"نَحْبِي" و"نُحْ بي"

وقوله في قصيدة لامية من الرمل والقافية من المتواتر مستخدما الجناس غير التام:

وَأَنا الرَّاضِي بِأَحْكَامِ الهَوَى   إِن أَرَدْتُمْ أنْ تَمَلُّوا أَوْ تَمِيْلُوا[3]

فإيقاع "التماثل" ـ الجناس ـ هنا بين "تَمَلُّوا" و"تَمِيْلُوا"...

وقد عارض إبراهيم أنيس عبد القاهر الجرجاني حين عرض الأخير للجناس والتجنيس، وأبى أن يعترف لصاحبه بفضل، ورأى أن الأمر كلَّه يجب أن يكون مرجعه للمعنى، فقال أنيس: "فهو [أي الجرجاني] ينكر الجمال في جرس الأصوات، ويرجع سر الجمال في الكلمة أو الكلام إلى دلالة الألفاظ، ولا شك أن عبد القاهر قد بالغ في هذا مبالغة غير محمودة..."[4].

- **الموارية:**

هي أن يجعل المتكلم كلامه بحيث يمكنه أن يغير معناه بتحريف أو تصحيف أو غيرهما، ليسلم من المؤاخذة؛ نحو: لقد ضاع شِعْرِي على بابكم... ثم يحور المتكلم الجملة لتصبح: لقد ضاء شِعْرِي على بابكم...

1ـ الأمجد.الديوان.ص346

2ـ بهرام شاه.الديوان.ص344

3ـ مجد الدين.الديوان.ص398

4ـ إبراهيم أنيس.موسيقى الشعر.ص46

-الازدواج:

هو تجانس اللفظتين المتجاورتين، نحو: من جد وجد، ومن لج ولج...

-السجع:

هو توافق الفاصلتين في الحرف الأخير من النثر؛ وأفضله ما تساوت فقره؛ وهو ثلاثة أقسام:

1-السجع المطَرَّف: هو ما اختلفت فاصلتاه في الوزن، واتفقتا في التقفية، نحو قوله تعالى في سورة نوح: ﴿مَا لَكُمْ لَا تَرْجُونَ لِلَّهِ وَقَارًا ﴿13﴾ وَقَدْ خَلَقَكُمْ أَطْوَارًا ﴿14﴾... ﴾

2- السجع المرصَّع: وهو ما اتفقت فيه ألفاظ إحدى الفقرتين أو أكثرها في الوزن، نحو قول الهمداني: إن بعد الكدر صفوا، وبعد المطر صحوا.

3-السجع المتوازي: هو ما اتفقت فيه الفقرتان في الوزن والتقفية، نحو قوله تعالى في سورة الغاشية: ﴿فِيهَا سُرُرٌ مَرْفُوعَةٌ ﴿13﴾ وَأَكْوَابٌ مَوْضُوعَةٌ ﴿14﴾...﴾

وأحسن السجع ما تساوت فقره، ثم ما طالت فقرته الثانية، ثم ما طالت فقرته الثالثة، ولا يحسن عكسه...

السجع موطنه النثر، وقد يجيء في الشعر نادرا، نحو:

فنحن في جزل والروم في وجل

والبر في شغل والبحر في خجل

- التصحيف:

هو التشابه في الخط بين كلمتين فأكثر؛ بحيث لو أزيل أو غيرت نقط كلمة، كانت عين الثانية، نحو: التخلي، ثم التحلي، ثم التجلي.

-ومن البديع **مقطوعات تقرأ أبياتها طردا وعكسا**، وهو لون من النظم شاع استعماله في حقبة العصر الأيوبي وغيره[1]، كقول الملك بهرام شاه في مقطوعة-من بيتين- رائية من الرمل والقافية من المتراكب:

هجروا ظُلـماً وصدُّوا عَنَتـاً عَنَتًا صدُّوا وظلماً هَجَروا [2]

وله أيضا مقطوعة من خمسة أبيات على نمط الأبيات السابقة التي تقرأ معكوسا من أول البيت إلى آخره، وهي لامية من المتدارك والقافية من المتراكب؛ منها:

فعلوا بِدَعـاً بمحبَّتهـمُ بمحبَّتهـمُ بِدَعـاً فعلـوا [3]

1ـ ينظر: محمد زغلول سلام. الأدب في العصر الأيوبي.ص262 - 268

2ـ الأمجد.الديوان.ص348

3ـ بهرام شاه. الديوان.ص35.

-رد أعجاز الكلام على ما تقدمها:

ويعد ابن المعتز هذا النوع من محاسن الكلام، "فمن هذا الباب ما يوافق آخر كلمة فيه آخر كلمة في نصفه الأول"[(1)]، كقول الملك الأمجد في قصيدة دالية من الوافر والقافية من المتواتر:

عَلِيْلُ الوجْدِ عندكَ لا يُعادُ   وسِرُّ الحبِّ عندي لا يُعادُ[(2)]

"ومنه ما يوافق آخر كلمة فيه أول كلمة في نصفه الأول"[(3)]، كقول الملك الأمجد في قصيدة دالية من السريع والقافية من المتدارك:

وغَرَّدَ الحادُونَ في إِثْرِها   لَيْتَ حُداةَ العيْسِ لا غَرَّدوا[(4)]

- لزوم ما لا يلزم:

هو أن يجيء قبل حرف الروي وما في معناه من الفاصلة ما ليس بلازم في مذهب السجع؛ ويعد هذا اللون من البديع من أشهر المحسنات اللفظية استخداما عند بعض الشعراء؛ فالملك بوري مثلا، ألزم نفسه باللام المشددة المفتوحة قبل حرف الروي في مرثية له تائية من الطويل والقافية من المتدارك؛ منها:

رَعَى اللهُ أَقْوَامًا عَلَيَّ أَعِــــــــــــزَّةً   تَوَلَّوا، وَقَدْ كانوا الحَيَاةَ فَوَلَّــــتِ

وكانوا غِياثًا، ثُـــمَّ عَادُوا رَزِيــــــةً   لَقَدْ عَظُمَتْ تِلْكَ الرَّزَايَا وَجَــلَّتِ!

وفي اليأسِ مَا يُسْلِي النّفوسَ عَـنِ الـهَوَى   ولكنَّ نَفْسِي عَنْهُمُ مَا تَسَلَّـــــتِ[5]

وكذلك ألزم نفسه بالفاء المفتوحة قبل حرف الروي في مقطوعة تائية من مجزوء الرجز والقافية من المتدارك، منها:

لِي مُقْلَةٌ قَدْ أَلِفَــتْ   فيضَ الدُّمُوْعِ لَوْ شَفَتْ

كَمْ وَكَفَتْ دموعُهَا   صبابَةً، وما اكْتَفَـــتْ

رُمْتُ شفاءَ غُلَّتِـــي   بِوَصْلِهِ، فما اشْتَفَــتْ

وما استجدَّتْ غرضًا   ولا بِخَلْفٍ كَلِفَــــــتْ[6]

1ـ عبد الله بن المعتز.(296/9.8).كتاب البديع.نشر وتع. كراتشقوفسكي، بغداد، مك. المثنى، ط2، 1979، ص48

2ـ الأمجد.مجد الدين.ص35.

3ـ ابن المعتز. كتاب البديع. ص48

4ـ مجد الدين. الديوان.ص193

5ـ تاج الملوك. الديوان. ص127 - 128

6 ـ بوري. الديوان. ص13-129.

-**الاقتباس:**

هو أن يضمن المتكلم كلامه كلمة من آية، أو آية من آيات كتاب الله خاصة، و"الاقتباس" من القرآن على ثلاثة أقسام: مقبول، ومباح، ومردود؛ فالأول ما كان في الخطب والمواعظ والعهود ومدح النبي ونحو ذلك، والثاني ما كان في الغزل والرسائل والقصص، والثالث على ضربين أحدهما ما نسبه الله تعالى إلى نفسه(...) والآخر تضمين آية كريمة في معنى هزل..."[1].

من الأمثلة على الاقتباس، قول الشاعر:

قد كان ما خفت أن يكونا   إنا إلى الله راجعونـا

فالاقتاس هنا: "إنا إلى الله راجعونا"...

-**التضمين:**

هو أن يدخل الكاتب في كتابته، أو الشاعر في شعره، أقوالا أو أشعارا مشهورة لغيره...

- **من المحسنات المعنوية:**

-**التورية:**

التورية لغة: مصدر وريت الخبر تورية؛ إذا سترته، وأظهرت غيره. واصطلاحا: هي أن يذكر المتكلم لفظا مفردا له معنيان[2]؛ أحدهما قريب غير مقصود، ودلالة اللفظ عليه ظاهرة، والآخر بعيد مقصود، ودلالة اللفظ عليه خفية؛ فيتوهم السامع أنه يريد المعنى القريب، وهو إنما يريد البعيد بقرينة تشير إليه، نحو قول الشاعر:

أيها المغرض عنا   حسبك الله "تعالى"

المعنى القريب لكلمة "تعالى": ارتفع، والمعنى البعيد المقصود: أقبل، بدليل ذكر: أيها المغرض...

1ـ ابن حجة الحموي.خزانة الأدب.ج 2 ، ص 455

2ـ اقترنت التورية عند بعض البلاغيين بالألغاز؛ فالألغاز تسمى المحاجاة والتعمية، وهي أعم أسمائه؛ وهو أن يأتي المتكلم بعدة ألفاظ مشتركة من غير ذكر الموصوف، ويأتي بعبارات يدل ظاهرها على غيره وباطنها عليه،... كقول ابن حراز في من اسمه عثمان: حروفه معدودة خمسة إذا مضى حرف تبقى ثمان. ومن ألطف الألغاز في القلم:

وذي خضوع راكع ساجد ودمعه من جفنه جاري   مواظب الخمس لأوقاتها منقطع في خدمة الباري

ومن الأمثلة أيضا قول سراج الدين الوراق من الكامل:

أبيات شعرك كالقصور   ولا قصور بها يعوق

ومن العجائب لفظـها   حر ومعناها "رقيق"

- **"الطباق":**

يكون الطباق في الجمع بين الشيء وضده ضمن كلام واحد؛ لأغراض متعددة؛ منها: توضيح المعنى وتأكيده؛ لأن الضد يظهر حسنه الضد؛ فضلا عما يقدمه للنص من إيقاع تعارض ونغم وموسيقى... ويساعد أحيانا في إعطاء صورة جلية عن شعور الكاتب أو الأديب وإحساسه، فضلا عن اضطراب مشاعره أو قلقه... ومن الأمثلة عليه في شعر الملك الأمجد، قوله في قصيدة رائية من الوافر والقافية من المتواتر:

وليلٌ بَعْدَ بيـــــنهمُ طـــوِيْلٌ   فَأَيْـــنَ مَضَتْ لياليَّ القِصَارُ؟

وَمُذْ حَكَمَ السهادُ على جفوني   تساوى الليلُ عِنْدِي والنَّهارُ[1]

إيقاع التعارض في البيت الأول بين طويل وقصار، وفي البيت الثاني بين الليل والنهار.

وللطباق دور مهم في إظهار معاناة الشاعر وما حل به نتيجة بين الحبيبة، فمن خلله تظهر ثنائية الوصال/الفراق، خصوصا أنه يقدم اللفظة التي تعبر عن معاناته، ويؤخر الأخرى التي ترتبط بأيام الوصال ("طويل" سبقت "قصار")، والطباق في البيت الثاني أظهر ليل الشاعر طويلا مقابل أيام الأنس الماضية التي كان يقضيها مع الحبيبة.

وقوله أيضا في قصيدة ميمية من الرمل والقافية من المتراكب:

حَرَّموا وَصْلِي وَقَتْلِي حَلَّلُوْا   حَلَّلوا قَتْلِي وَوَصْلِي حَرَّمُوا[2]

وقوله في القصيدة نفسها:

ظَلَمُوا لَمَّا رَأَوْنِي مُنْصِفاً   مُنْصِفاً لمَّا رَأَوْنِي ظَلَمُوا

فالطباق هنا بين "ظلموا" و"منصفا"، وفيه تظهر ثنائية الظلم/الإنصاف؛ الظلم من الحبيبة، والإنصاف من الشاعرالمخلص.

ولا بد من الإشارة أخيرا إلى أن كثرة "الطباق" في شعر الحب والغزل عند الملك الأمجد، تتلاءم مع التحول من حال إلى حال مناقضة لها (من الوصال والسعادة إلى الفراق والحزن)، كما أن الجمع بين الأضداد في شعر الملك الأمجد، أضفى على أبياته

1ـ الأمجد، الديوان، ص 346

2ـ بهرام شاه. الديوان.ص349

رونقا وجمالا؛ ذلك أن "الجمع بين الأضداد من أهم أركان الجمال في الشعر والأدب"[1] ومن خلله أيضا، استطاع أن ينقل توتره الشديد، وعاطفته الملتهبة...

-**نوعا الطباق**: الطباق نوعان: طباق الإيجاب، وطباق السلب؛ فالأول هو الذي يتفق فيه الضدان إيجابا وسلبا (إثباتا ونفيا)[2]، نحو: ظلام ونور...؛ فيما الثاني خلاف ذلك؛ نحو: هل تعاقب المجتهدين وغير المجتهدين؟

-**المقابلة**:

هي أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو معان متوافقة؛ ثم يؤتى بما يقابل ذلك على الترتيب؛ نحو قوله تعالى: ﴿فَأَمَّا مَنْ أَعْطَى وَاتَّقَى، وَصَدَّقَ بِالْحُسْنَى، فَسَنُيَسِّرُهُ لِلْيُسْرَى، وَأَمَّا مَنْ بَخِلَ وَاسْتَغْنَى، وَكَذَّبَ بِالْحُسْنَى، فَسَنُيَسِّرُهُ لِلْعُسْرَى ﴾[3]، فليضحكوا قليلا، وليبكوا كثيرا...

-**تجاهل العارف**:

هو سؤال المتكلم عما يعلمه حقيقة، وقد يكون الغرض منه التوبيخ أو المبالغة في المدح أو الذم، أو التعجب... ومن الأمثلة على تجاهل العارف الذي يهدف إلى المبالغة في الذم قول زهير من الوافر:

وما أدري وسوف إخال أدري   أقوم آل حصن أم نساءُ؟

-**الإبداع**:

هو أن يشتمل الكلام على عدة أنواع من البديع...

-**المبالغة**:

هي أن يدعي المتكلم لوصف بلوغه في الشدة أو الضعف حدا مستبعدا أو مستحيلا؛ أو هو بلوغ الشاعر أقصى ما يمكن في وصف الشيء، أو أن تبلغ بالمعنى أقصى غاياته، وأبعد نهاياته... وتنحصر المبالغة في ثلاثة أنواع:

1-تبليغ: إذا كان الادعاء للوصف ممكنا عقلا وعادة، نحو قول الشاعر في وصف الفرس:

إذا ما سابقتها الريح فرت   وألقت في يد الريح الترابا

2-إغراق: إن كان الادعاء للوصف ممكنا عقلا لا عادة، نحو:

ونكرم جارنا ما دام فينا   ونتبعه الكرامة حيث مالا

3-غلو: إن كان الادعاء مستحيلا عقلا وعادة: "تكاد قسيه من غير رام، تمكن في قلوبهم النبالا"...

1ـ روز غريب.تمهيد في النقد الأدبي. ص113

2ـ كما هو ملاحظ في الأمثلة السابقة...

3ـ الليل: 1-5.

-المغايرة:

هي مدح الشيء بعد ذمه، أو عكسه، كقول الحريري في مدح الدينار: أكرم به أصفر راقت صفرته، وذلك بعد ذمه في قوله: تبا له من خادع مارق...

-تأكيد المدح بما يشبه الذم:

وهو نوعان؛ الأول: أن يستثنى من صفة ذم منفيه عن الشيء، صفة مدح بتقدير دخولها فيها، نحو: "ولا عيب فيهم غير أن سيوفهم، بهن فلول من قراع الكتائب"... والثاني: أن يثبت لشيء صفة مدح، ثم يؤتى بعدها بأداة استثناء تليها صفة مدح أخرى، نحو: ولا عيب فيه غير أني قصدته، فأنستني الأيام أهلا وموطنا، وفتى كملت أوصافه، غير أنه جواد...

وقد تقوم لكن مقام أداة الاستثناء في هذا النوع...

- تأكيد الذم بما يشبه المدح:

وهو ضربان أيضا: الأول: أن يستثنى من صفة مدح منفية عن الشيء، صفة ذم بتقدير دخولها فيها: خلا من الفضل؛ غير أني أراه في الحمق لا يجارى...

الثاني: أن يثبت لشيء صفة ذم، ثم يؤتى بعدها بأداة استثناء تليها صفة ذم أخرى: فلان حسود، إلا أنه نمام...

-حسن التعليل:

هو أن ينكر الأديب صراحة أو ضمنا، علة الشيء المعروفة، ويأتي بعلة أخرى أدبية طريفة، لها اعتبار لطيف، ومشتملة على دقة النظر، بحيث تناسب الغرض الذي يرمي إليه... نحو قول الشاعر:

بين السيوف وعينيها مشاركة   من أجلها قيل للأجفان أجفان

-مراعاة النظير:

هي الجمع بين أمرين أو أمور متناسبة، لا على جهة التضاد، بل على سبيل الملاءمة والوفاق، نحو قوله تعالى: ﴿وهو السميع البصير﴾، وقوله: ﴿أولئك الذين اشتروا الضلالة بالهدى فما ربحت تجارتهم﴾؛ فهنا جيء بكلمة اشترى، فاستدعى ذكر ما يلائمها "الربح".

-الاستخدام:

هو ذكر لفظ مشترك بين معنيين، يراد به أحدهما، ثم يعاد عليه ضمير أو إشارة، بمعناه الآخر، أو يعاد عليه ضميران يراد بثانيهما غير ما يراد بأولهما، نحو قوله تعالى في سورة البقرة: ﴿فمن شهد منكم الشهر فليصمه﴾، أريد أولا بالشهر الهلال، ثم أعيد عليه الضمير أخيرا بمعنى أيام رمضان...

- "**اللف والنشر**":

اللَّف والنشر، هو أن يذكر متعدد على جهة التفصيل، أو الإجمال، ثم يذكر ما لكل واحد من غير تعيين، ثقة بأن السامع يرده إليه..."[1]، كقول الشاعر في قصيدة سينية من الوافر والقافية من المتواتر:

وَأَنظرُ لي وللواشينَ فيها   برغمٍ منهمُ حُزْناً وَعُرْسا [2]

حيث جعل الحزن للحساد والعرس للعاشقين.

ويرى بعض النقاد أن هذه الطريقة لم يعرفها العرب في أنماط تفكيرهم، وفي أساليبهم الأدبية، إلا بعد ترجمة الفلسفة اليونانية في الأعصر العباسية [3].

-**حسن التقسيم**:

وهو من المحسنات البديعية التي تكثر عند بعض الأدباء، ويعني أن تقسم الكلام قسمة مستوية، تحتوي على جميع أنواعه، ولا يخرج منها جنس من أجناسه، أو هو أن تذكر شيئا ذا جزءين أو أكثر، ثم تضيف إلى كل واحد من أجزائه ما هو له عندك... أو أن يجمع المتكلم بين شيئين أو أكثر تحت حكم واحد...، ومن الأمثلة عليه قول زهير:

فإن الحق مقطعه ثلاث   يمين ونِفار أو جلاء

وقول الملك الأمجد في قصيدة قافية من البسيط والقافية من المتراكب:

بَادي اللَّهِيْبِ، وَحَرُّ الشـوقِ مضطرمٌ   يذكـيها المـُؤْلمانِ: الذِّكْرُ والقَلَــــــقُ

فَكَيْفَ ينسى الهوى صَبٌّ يُرَوِّعــــهُ   بَعْدَ النَّوَى الأخوانِ: الصُّبْحُ والغَسَقُ؟[4]

ويلاحظ أن الملك الأمجد يحشد أحيانا "حسن التقسيم" في قصيدة واحدة، كما هي الحال في القصيدة السابقة، حيث يستخدمه خمس مرات، وهذا بدوره يضفي على القصيدة إيقاعا داخليا متوازنا...

ويقول في قصيدة بائية من الطويل والقافية من المتدارك مستخدما "حسن التقسيم" في بيتين متتاليين:

إِذا صدَّ مَنْ تَهْوَاهُ مِنْ غَيْــــرِ   عِلـَّةٍ   وأَصْبَحَ لا يُفِيْدُ عتـابــُهُ

وزَادَ على مُرِّ التجني، أَمْسَـيـا   يزيدانِ قُبْحاً: صَدُّهُ، واجتنابُهُ

1ـ ينظر: محمد سليمان عبد الله الأشقر.معجم علوم اللغة العربية.بيروت، مط.مؤسسة الرسالة، ط1، 1415/1995، ص355 - 356

2ـ الأمجد.الديوان.ص164

3ـ للمزيد: ينظر: عبد الحميد جيدة، ومصطفى الرافعي. فنون صناعة الكتابة. طرابلس،(لبنان)، مك. الشمال، والمك. الحديثة، ط1، 14../1979، ص147

4ـ بهرام شاه.الديوان.ص265

فَسَيَّانِ، بَعْدَ الهَجْرِ عندي وبعدما   يصدُّ ازوراً: بُعْدُهُ واقترابُـهُ[1]

وتبدو براعة الملك الأمجد حين يستخدم "حسن التقسيم" مصورا دمعه وصبره، فيقول في قصيدة عينية من الكامل والقافية من المتدارك:

دَمْعِي وَصَبْرِي، يَوْمَ زُمَّتْ عيسُكُمْ   ضدَّانِ: ذا عاصٍ، وهذا طَيِّعُ[2]

-الاستطراد:

الاستطراد في اللغة، مصدر استطرد الفارس من قرنه في الحرب؛ وذلك أن يفر من بين يديه، يوهمه الانهزام، ثم يعطف عليه على غرة منه، وهو ضرب من المكيدة. وفي الاصطلاح: أن تكون في غرض من أغراض الشعر توهم أنك مستمر فيه، ثم تخرج منه إلى غيره لمناسبة بينهما، ولا بد من التصريح باسم المستطرد به بشرط أن لا يكون قد تقدم له ذكر، ثم ترجع إلى الأول وتقطع الكلام، فيكون المستطرد به آخر كلامك... فالاستطراد إذًا، هو الخروج من معنى إلى معنى؛... فيخرج منه المتكلم بطريق التشبيه أو الشرط أو الأخبار أو غير ذلك، إلى معنى آخر يتضمن مدحا أو هجوا أو وصفا، وغالب وقوعه في الهجاء...

بمعنى آخر، فإن الاستطراد هو أن يخرج المتكلم من الغرض الذي هو فيه إلى غرض آخر لمناسبة بينهما، ثم يرجع فينتقل إلى إتمام الكلام الأول... كأن يفتخر الشاعر، ثم يستطرد هاجيا... قبل عودته إلى غرضه الرئيس الفخر...

التحليل النفسي للمظاهر البديعية

يشغل الجناس الذي هو "أن تتفق اللفظتان في وجه من الوجوه ويختلف معناهما[3]"، والطباق، المرتبة الأولى في شعر الحب والغزل عند الملوك الأيوبيين، ولكل منهما دور في طبيعة الصناعة الشعرية؛ فالجناس يظهر أثره في وحدة الجرس، والطباق يظهر أثره في تنويع هذه الوحدة[4].

والواقع أن شعراء العصر الأيوبي، اتخذوا هذين اللونين البديعيين مذهبا لهم في

1ـ مجد الدين.الديوان.ص4.1

2ـ الأمجد. الديوان.ص264

3ـ وجدان عبد الاله الصائغ.الصورة البيانية في شعر عمر أبو ريشة.بيروت، دار مك الحياة، ط1، 1997م، ص175

4ـ عبد الله الطيب المجذوب.المرشد إلى فهم أشعار العرب.ج2،ص271

شعرهم سمي "مذهب التطبيق والتجنيس"[1] الذي سرت عدواه إلى قصور الملوك ومجالسهم الأدبية وأشعارهم...

فالجناس يأتي في مقدمة ألوان الصنعة البديعية عند الملوك، ويلاحظ أنه يتداخل في الغالب مع الطباق، تشديدا على ثنائية الوصال/الفراق، والإحباط والتوتر والقلق... لكنه يبقى اللون الطاغي والمفضل دائما، بحيث يندر أن تفلت منه قصيدة أو مقطوعة من دواوين بعض الملوك، كما هي الحال عند تاج الملوك...

لقد أسرف الملوك الأيوبيون-أحيانا- في استخدام هذا النوع من البديع، حتى بدا كأنه موضوع شعرهم، والهدف الأساس من نظمهم؛ فتاج الملوك –مثلا- استعمل في قصيدة تائية من مجزوء الرجز والقافية من المتدارك، نوعا معقدا ومتكلفا من الجناس، حيث التزم بأن يجانس جناسا تاما بين كل قافيتين من قوافيها، نقتطف منها:

يا بانةً لحُبِّهــــــــــــا[2]	في الـــقلبِ أصلٌ قَدْ نَبَــتْ
ســــــيوفُ صبرِي عن سيـو	فِ مُقْلَتَيْكِ قَدْ نَبَــــــــتْ
تلكَ لِحاظُ أعْيُــــــــــنٍ	أَمْ أُسْدُ غيــلٍ وَثَبَــــــتْ
قَدْ صَحَّ عنـدَ الحـَقِّ قَتْـــ	ـلـي في هَوَاها[3] وَثَبَــــــتْ
لواحِظٌ لـــوْ بَــــــرَّزَتْ	في يومِ حَرْبٍ لَسَبَــــــتْ[4]
وعقربُ الصَّدغِ الــــتي	لكل قلـــبٍ لَسَبَـــــتْ[5]

ومنها:

سَلفْنَ أيَّامي ومـــــــا	جـــاءت بــه، ولا حَــبَتْ[6]
وبنتُ حظي مــا مشـــتْ	فــي حـــــبِّــه، ولا حَبَتْ[7]

لا نلمح في هذه القصيدة غير جهد الشاعر، وتكلفه لهذا النوع من التجنيس، وما عدا

1ـ عمر موسى باشا. الأدب في بلاد الشام عصر الزنكيين والأيوبيين والمماليك.ص4.2

2ـ التأنيث للفظ، والمقصود مذكر كما يظهر في الأبيات الأخيرة.

3ـ مرجع الضمير هو الأعين أو اللواحظ.

4ـ اللسب هنا : بمعنى الضرب والفتك.

5ـ اللسب هنا: من لسبته الحية وغيرها لسبا: لذغته.

6ـ ولا حبت: ولا أعطت.

7ـ تاج الملوك بوري. الديوان. ص128 - 129، ولا حبت: ولا دنت

ذلك، ليس هناك سوى أوصاف وتشبيهات تقليدية باردة، (وإن كانت تؤكد المعاناة)؛ أهدر تاج الملوك في سبيل رصفها المعنى، وسقط في التهافت والتناقض في الأبيات الأخيرة، إذ قال فيها نقيض ما قاله في بداية القصيدة... وفي كل ذلك، بلا ريب، دلالات نفسية تعكس شعورا بالنقص. ومن يشعر بتلك العقدة، يرغب في التغلب عليها... ويتمنى أن يرتفع بنفسه إلى مرتبة الأب القادر على كل شيء؛ بل إلى التفوق عليه إن استطاع... ولهذا كله جذور تمتد إلى الطفولة الأولى؛ آية ذلك "أن الطفل، منذ الساعات الأولى التي يخرج فيها من رحم أمه، يجد نفسه في موقف يبعث فيه العداء، لذلك يسعى إلى التفوق[1]".

ومن أمثلة تكلف الملك الأيوبي للجناس أيضا قوله في قصيدة تائية من السريع والقافية من المتدارك، مستخدما الجناس بين قافية كل بيت، وبين كلمة أخرى أوردها في البيت نفسه:

تبـــاهتِ الأقمارُ عُجبًا بــه	فـــما ترى فيهم سـوى باهِتِ[2]
وكيف لا يَبْهُتُ في حُبِّ مَنْ	بنورهِ الأقمارُ، قدْ باهـــتِ؟![3]
فــــأيةُ الأشياءِ أعتاضُهـــا	وقد جفا عن وصله الفائِتِ؟![4]

ونجد غزارة الجناس أيضا في ديوان "الشاب الجميل"، الذي يقول في مقطوعة لامية من الوافر والقافية من المتواتر، مستخدما الجناس بين كلمة في نهاية الشطر الأول وأخرى في الشطر الثاني:

بَذَلْتُ بِحُبِّ مَنْ أَهْوَاهُ مَالِـي	فَمَـا لَكَ يا حبِيْبُ تَرُوْمُ مالـي
بــرزْتَ بِحِلَّةِ التنعيمِ حـــالِ	وَلَمْ تَعْلَمْ حقِيْقًا كَيْفَ حَالِـي
وَقُلْـــتُ: انْظُرْ بصحنِ الخدِّ خَالي	ولا تَنْظُرْ إلى ما قَـــالَ خـالِ
فَــجُدْ فَضْلاً بشيءٍ مِنْ نــوالِ	ودع من بالقطيعة قد نـوى لي
وحقكَ إنني بالــعشقِ بـــالِ	ولم يَخْطُرْ سِـــوَاكَ إِذَنْ بِبَالِي[5]

1ـ خريستو نجم. المرجع في مناقشات جامعية. ص226 - 227

2ـ باهت: والقياس مبهوت؛ جاء في القاموس: ب ه ت بهته أخذه بغتة وبابه قطع، وبهت بوزن علم أي دهش وتحير، يقال رجل مبهوت ولا يقال باهت ولا بهيت.(ينظر: مختار الصحاح، ج1، ص21)

3ـ البهت: الأخذ بهتة، والانقطاع والحيرة، وهو المراد هنا.

4ـ تاج الملوك بوري. الديوان. ص125، 126

5ـ الملك خليل الأيوبي. الديوان. ص142

ومن أمثلة تكلف الملك خليل للجناس أيضا قوله في قصيدة أخرى لامية من البسيط والقافية من المتواتر بعنوان "غيرها مالي":

فِـي صفحةِ الْخَدِّ لاحَتْ نقطةُ الخالِ منــها، فما في فؤادي موضِعٌ خـــــــــالِ

وثغرُهـــا، بعقود نظّمت، حــــــالِ يا ليـــــتها نَظَرَتْ، يومًا ، إلى حالـــــــي

ولحــــظُهَا قاطِعٌ، بالسيفِ، أوصالـي وخصرُها، بالضنى والسقمِ، أوصـــــــى لي

لمهجتي أشْعَلَتْ، إذْ أَشْعَـلَتْ، بالــي وثوبُ جسمي، كصبري، لم يزلْ بـــــــــالِ

ملَّكْتُهَا مُهْجَتِي، واستعْطَفَتْ مالـــي لكنْ، على كلِّ حالٍ، غيرها ما لِـــــــــــي

لَهِيْبُ نارٍ جفاها للحشا ســــــــالِ هذا، وما القلبُ من عشقِي لَهَا ســــــالِ

ومنها:

بـــالدَّمْــعِ قَدْ أظهرَتْ بالحبِّ أحوالي وب،،،الحقيقةِ كَتْمُ الـــسِّرِّ أحـــوى لِـي

لـم يستقمْ طالعي بالحبِّ أو فالـي إلا إذا ما حـــــــــــبيبُ القلبِ أوفــى لي[1]

فهذه الأبيات على نمط الأمثلة السابقة؛ إذ إن معالم التصنع والتكلف فيها واضحة... ولكنها لا تخفي شعور صاحبها بالنقص الذي سعى إلى التغلب عليه من خلال الإسراف في الجناس؛ وكأني به يسعى إلى الحصول على مرتبة التفوق على ذوي الاتجاه البديعي في عصره...

ويقول أيضا في مقطوعة من البسيط والقافية من المتواتر مستخدما الجناس بكثرة في جميع الأبيات:

مَتَـــى أَرَاكَ تُحَيِّيْنِي وَتُحـــْيِيْنِــــــي وَتُجـــْبِرُ القَــلْبَ إذْ تَرْنُو وَتدنينـــــي

ونــــــارُ هَجْرِكَ يا مــولايَ تَكْوِيْنِي والحبُّ فِي كَبِدِي مِــن قَبــْلِ تَكْوِيْنِي

أنا بِبـــَحْرِ الهَوَى ما زِلْــتُ تَلْقِيْنِـي وينجلي صدقُ وِدِّي يـــــــومَ تلقِيْنِي[2]

أما ما ورد متناثرا في أشعار الملوك، فهو يضيق عن الحصر، وجاء معظمه عفو الخاطر، نكتفي منه بأمثلة قليلة، كقول الملك بهرام شاه في قصيدة رائية من البسيط والقافية من المتراكب:

1ـ الملك خليل الأيوبي. الديوان. ص195

2ـ المصدر نفسه. ص152

وَالسُّمرُ دُوْنَ وصالِ السُّمرِ مُشْرَعَةٌ   فكم أعَلِّلُ روحي عنه بالسَّمَرِ[1]

فالسُّمر والسَّمَر وردتا بمعنيين مختلفين، الأولى بمعنى لون الأسمر، والثانية بمعنى حديث الليل، فجانس الشاعر بينهما.

وكذلك قوله في قصيدة بائية من الوافر وقافيتها من المتواتر:

يَمِيْناً إِنْ يَدُمْ هَجْرِي سأَقْضِي   وإِنْ لمْ يَدْنُ نَحْبِي نُحْ بِي[2]

فقد جانس الشاعر هنا بين"نَحْبِي" و"نُحْ بِي"

وقوله في قصيدة لامية من الرمل والقافية من المتواتر مستخدما الجناس غير التام:

وَأَنا الرَّاضِي بِأَحْـــكَامِ الهَوَى   إِن أَرَدْتُمْ أَنْ تَمَلُّوا أَوْ تَمِيْلُوا[3]

فإيقاع "التماثل" ـ الجناس ـ هنا بين "تَمَلُّوا" و"تَمِيْلُوا"...

ومن أمثلة الجناس غير التام أيضا قوله في قصيدة عينية من مجزوء الرجز والقافية من المتدارك:

أَهْلُ الحِمَى قَدْ أَوْدَعُوا   قَلْبِي جَوًى وَوَدَّعُوا[4]

ويقول الشاب الجميل في قصيدة حائية من السريع والقافية من المترادف مستخدما الجناس غير التام بين "لاح" و"فلاح":

وليلةٍ زَارَ الحبيبُ، فلاحْ   لي، لاح لي فيها دواعِي الفَلاحْ[5]

ومن أمثلة الجناس غير التام في شعر الولي المهاجر قوله من المجتث والقافية من المتواتر مجانسا بين "فرائس" و"فوارس":

لحَاظُهُ وَلحاظِي   فوارِسٌ وفرائِسْ[6]

ومن أمثلة الجناس في شعر الملك تقي الدين عمر قوله "في توديع من موضع يسمى شبرا" من الطويل والقافية من المتواتر:

يَقُوْلُوْنَ: إِنَّا سنرجعُ مِنْ شَبْرَا   وَمَنْ لِي بِأَنِّي لا أُفارِقُهُمْ شِبْرَا[7]

ويقول أيضا مجانسا بين "أدلت" و"أذلت"، وبين "إدلالا" و"إذلالا" في بيت واحد

1ـ الأمجد.الديوان.ص346

2ـ م.ن.ص344

3ـ م.ن.ص398

4ـ م.ن.ص344

5ـ الملك خليل الأيوبي. الديوان. ص16.

6ـ الملك الأمجد حسن. الفوائد الجلية. 325

7ـ العماد الأصفهاني الكاتب. خريدة القصر وجريدة العصر. (بداية قسم شعراء الشام وشعراء دمشق والشعراء من بني أيوب).ص97

من قصيدة لامية من البسيط والقافية من المتواتر:

إذا أَدَلَّتْ أَذَلَّتْ قَلْبَ عاشِقِهَا ما أَطْيَبَ الحُبِّ إدلالاً وإِذْلالا[1]

وقد عارض إبراهيم أنيس عبد القاهر الجرجاني، حين عرض الأخير للجناس والتجنيس، وأبى أن يعترف لصاحبه بفضل، ورأى أن الأمر كلَّه يجب أن يكون مرجعه للمعنى، فقال أنيس: "فهو [أي الجرجاني] ينكر الجمال في جرس الأصوات، ويرجع سر الجمال في الكلمة أو الكلام إلى دلالة الألفاظ، ولا شك أن عبد القاهر قد بالغ في هذا مبالغة غير محمودة..."[(2)].

أما إيقاع التعارض "الطباق"، فإنه يشكل –بعد الجناس- الركن الثاني من أركان الصنعة اللفظية عند ملوك بني أيوب، ويأتي في الغالب متداخلا مع الجناس، كما هي الحال في قول الملك خليل الأيوبي من البسيط والقافية من المتواتر:

كان الرجا يا منى قَلْبِي يُسليني فَأَصْبَحَ البُعْدُ بعدَ القُرْبِ يُسليني

مَوْلايَ ساعة وصلٍ مِنْكَ تَكْفِيْنِي مِنْ مُدَّةِ المهْدِ حَتَّى حِيْنَ تَكْفِيْنِي[3]

وقول الملك بوري في قصيدة بائية من الكامل والقافية من المتدارك:

سَلَبَ الفُؤادَ –فلا عَدِمْتُ السَّالِبَـــا- قَمَرٌ، فَـــكَانِ اللّحْظُ سَهْمًا صَائِبـا

قَمَرٌ مَشَارِقُهُ القُـــلُوبُ، ولا يُـــرى أَبَدًا لَهُ إلا القلوبُ مَغَارِبَـــــــــا

مَلَكَ الفؤادَ بِمُقْلَتَيْنِ وحاجِـــــــبٍ أمسى لِحُسْنِ الصَّبْرِ عَنِّـــي حاجِبَا

وحكى القَضِيْبَ شمائِلاً، لَعـــِبَتْ بِهِ أَيْدِي النَّسِيْمِ شَمَائِلاً وجنائبــــــا

ولوَى ثَلاثَ ذَوَائِبٍ مِنْ شَـــعْــرِهِ تَرَكَتْ فؤادِي بالصّبابَةِ ذائبــــــا

فارَقْتُهُ، وا لهفتي لفـــراقِــــــهِ لو كَانَ مِنْ بَعْدِ التفــرقِ آيبـــا![4]

...وكما وجدنا ملوكا يسرفون في تصنعهم للجناس أحيانا، حتى يصبح الغرض الأصلي من قصائدهم أو مقطوعاتهم، كذلك يفعلون في الطباق أيضا، كما في هذه الأبيات السينية من مجزوء الرجز والقافية من المتراكب للملك بوري:

وَأَهْيَــفٍ طلْعَتُـــــــهُ صُـــبْحٌ تَبَدَّى في مَسَا

ما أحسنَ الدَّهْـــرُ بِـهِ إِلَيَّ إلا وَقَـــسَـــــــا

1ـ العماد الأصفهاني الكاتب. المصدر نفسه. ص1.6

2ـ إبراهيم أنيس.موسيقى الشعر.ص46

3ـ الملك خليل الأيوبي. الديوان. ص152

4ـ تاج الملوك. الديوان. ص111 - 112

أَوْحَشـــــَنِـي، وَكَانَ لِـي قـــبلَ الفراقِ مُؤْنِسَـــا

بَـــدْرُ دُجًا بَدَّلَنِـــــــي مِنَ السّـــــرُوْرِ بالأسى

إذا تـــدانيْتُ نَـــــــأَى وإنْ تَلايَنْتُ قَسَـــــــا

صـــــبْرًا؛ لعلَّ الدّهرَ أَنْ يجْمَعَ شَمْلِي، وَعَسَـى[1]

فقد طابق الملك بوري طباق إيجاب في البيت الأول بين "صبح" و"مسا"، وفي الثاني بين "أحسن" و"أساء"، وفي الثالث بين "أوحشني" و"مؤنسا"، وفي الرابع بين "سرور" و"أسى"، وفي البيت الخامس قابل بين "تدانيت ونأى" و"تلاينت وقسا". وهكذا، فإن تزاحم الطباقات عند الملك الأيوبي، يظهره مبدعا يشبه العصابي؛ فهو كثير الانطواء بعد نأي الحبيبة، بعدما كان قبل الفراق: "...مؤنسا"، فأضحى على صدام دائم مع واقعه الذي لم يسمح له بإظهار دوافعه الغريزية؛ فلجأ لإشباعها إلى عالم الوهم، حيث وجد بديلاً عن الإرضاء المباشر لرغباته، مستعينا للوصول إلى تحول مطالبه اللاواقعية إلى غايات قابلة للتحقيق من الوجهة الروحية على الأقل؛ بما يسميه فرويد بالقدرة على التسامي، وتعد الأخيرة إحدى آليات الدفاع التي تعفيه من القصاص أو المرض؛ "لكنها تجعله رهين عالم وهمي، حيث لن يطول الأمد به حتى يصبح مريضاً بالعصاب". وبهذا يختصر الإنسان بجميع مناشطه وتطلعاته وأحلامه في هذه الغريزة، ويطمس جماليات العمل الفني، ويشوه غاياته[2].

أما بالنسبة إلى ما جاء متناثرا من إيقاع التعارض "الطباق"، فإن الأمثلة عليه في شعر الحب والغزل عند ملوك بني أيوب كثيرة، كقول الملك بهرام شاه في قصيدة رائية من الوافر والقافية من المتواتر:

وليلٌ بَعْدَ بينهمُ طـــــــــوِيْلٌ فَأَيْنَ مَضَتْ ليـــالِيَّ القِصَارُ؟

وَمُذْ حَكَمَ السهادُ على جـفوني تساوى الليلُ عِنْدِي والنَّهارُ[3]

إيقاع التعارض في البيت الأول بين طويل وقصار، وفي البيت الثاني بين الليل والنهار.

1ـ بوري. الديوان.ص175 - 176

2ـ سيجموند فرويد. الموجز في التحليل النفسي، تر. عن الألمانية سامي محمود علي وعبد السلام القفاش، مرا. مصطفى زيور ، القاهرة ، دار المعارف ط2 ، 197.، ص254

3ـ الأمجد.الديوان. ص 346

وللطباق دور مهم في إظهار معاناة الشاعر وما حل به نتيجة بين الحبيبة، فمن خلاله تظهر ثنائية الوصال/الفراق، خصوصا أنه يقدم اللفظة التي تعبر عن معاناته ويؤخر الأخرى التي ترتبط بأيام الوصال ("طويل" سبقت "قصار")، والطباق في البيت الثاني أظهر ليل الشاعر طويلا مقابل أيام الأنس الماضية التي كان يقضيها مع الحبيبة؛ تلك الأيام التي ترمز إلى حياة جنينية هادئة نعم فيها، ولكن سرعان ما مرت على عجل...

وقد يحشد الملك الأمجد الطباق والجناس في بيت واحد، كقوله في قصيدة عينية من البسيط والقافية من المتواتر:

يَطُوْلُ باعي، إِذا الباغِي أَرَادَ بِهَا سُوْءًا، وَيَقْصُرُ عَنْ نَيْلِ الخَنا باعي [1]

ولا بد من الإشارة أخيرا إلى أن كثرة " الطباق" في شعر الحب والغزل عند الملك الأيوبي، تتلاءم مع التحول من حال إلى حال مناقضة لها (من الوصال والسعادة إلى الفراق والحزن...).

كما أن الجمع بين الأضداد في شعر الملوك الأيوبيين، أضفى على أبياتهم رونقا وجمالا؛ آية ذلك أن "الجمع بين الأضداد من أهم أركان الجمال في الشعر والأدب"[2] ومن خلاله أيضا، استطاع الملوك أن ينقلوا توترهم الشديد، وعاطفتهم الملتهبة...

و"إذا عرفنا أن المعنى، من منظور سيميائي، يقوم في البناء، وأن هذا البناء يشتمل على عدد من العناصر المرتبطة بعلاقة، وأن هذه العلاقة هي علاقة تضاد أو تعارض، وأن التعارض يفترض وجود توافق، عرفنا حينئذ كيف يتشكل المعنى"[3].

- **"المفارقة" والقناع النفسي في "غزليات" ملوك بني أيوب**

المفارقة- كما يعرفها الدكتور عبد العزيز الأهواني- هي "تسجيل التناقض بين ظاهرتين لإثارة تعجب القارئ من دون تفسير أو تعليل"[4]، وهو يعدها-بحق- مظهرا من مظاهر عقم الشاعر، وتصنعه إذا جاءت ثمرة للجهد العقلي الخالص، ولم تنبع من إحساسه[5]...

1ـ المصدر نفسه.ص89

2ـ روز غريب. تمهيد في النقد الأدبي. ص113

3ـ نبيل أيوب. النقد النصي نظريات ومقاربات، ص101

4ـ عبد العزيز الأهواني. ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار في الشعر. مصر. القاهرة.مط الانجلو المصرية، ط1، 1968، ص105

5ـ المرجع نفسه. ص105

ومن الأمثلة التي أوردها الأهواني على هذا اللون البديعي قول ابن سناء الملك من الكامل والقافية من المتواتر:

نَظَرَ الحبِيْبُ إِلَيَّ مِنْ طــــرفٍ خَفِي فَأَتَى الشّفاءُ لِمدْنَفٍ مِنْ مدنَفِ

وَدَنَا فَسَكَّـــــــــنَ نَارَ قَلْبِي خَدُّهُ أَسَمِـعْتُمُ نَارًا بِنَــارٍ تَنْطَفِي؟![1]

فالشاعر قد "استند إلى أصل عقلي يجعل لكل مسبب سببا، فالمريض سبب شفائه الطبيب، والنار سبب إطفائها الماء أو الشيء البارد، فلما عكس القضية فجعل المريض يشفي المريض، وجعل النار تطفئ النار كان ذلك جديرا بالتعجب..."[2].

وبالعودة إلى ملوك بني أيوب، يلاحظ أن المفارقة تشكل ركنا أساسيا من أركان صنعتهم الشعرية، وهي ترتبط عندهم غالبا بالجناس والطباق وغيرهما من ألوان البديع...

والواقع أننا نجد نظير المفارقة التي تضمنها البيت الأول من بيتي ابن سناء الملك، مفارقة شبيهة عند الملك بوري استخدم فيها الجناس أيضا إلى جانب الإستعارة، وهي قوله، وهو في بلاد الموصل، في قصيدة ميمية من الطويل والقافية من المتواتر:

وعـيْن إذا ما أرسلتْ لحظاتِها فهُـنَّ لِحَبَّاتِ القلوبِ سِهـــامُ

أرومُ دوائي من سَقامِ جُفُوْنِهَا وكيفَ يُدَاوَى بالسِّقام سَقَامُ؟![3]

فالشاعر بعد أن استعار لفظة السقام لفتور الجفن أو العين، وهو معنى قديم في الشعر العربي، جعل ذلك سببا لشفائه من سقام الحب...ما أثار الدهشة والتعجب...

ويلاحظ أن في شعر الملوك الأيوبيين مفارقات جمة تتمحور حول فكرة تحكم الضعيف بالقوي في الحب بدلا من العكس... ومع أن هذه الفكرة موروثة سبقهم إليها شعراء كثر؛ إلا أنهم- ربما لفرط إعجابهم بها أو بسبب وضوح انطباقها على أحوال بعضهم- راحوا يكررونها ويعيدون صوغها مرة تلو أخرى، مستعينين بصنعتهم اللفظية...

فمن الأمثلة على هذا اللون البديعي عند تاج الملوك قوله من الكامل والقافية من المتدارك:

ظَبْيٌ يَصُوْلُ عَلَى الأسُوْدِ بِنَاظِرٍ يُغْنيْهِ عَنْ أَسْيَافِهِ وَنصَالِهِ[4]

ويقول الملك تقي الدين من مجزوء الكامل:

1ـ ابن سناء الملك. الديوان. تحق محمد ابراهيم نصر. القاهرة. دار الكتاب العربي، ط1، 1988، ص2..

2ـ عبد العزيز الأهواني. ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار في الشعر.ص1.5

3ـ تاج الملوك بوري. الديوان.ص24.

4ـ بوري. الديوان. ص65

أَوَمَــــا تَــرَى صَبًّا صَحِيْـ   حَ الــــوِدِّ مُعْتَـلَّ الفـُؤَادِ

هَجَرَ الهجُـوْعَ كـــأَنَّ بَيْـ   نَ ضُلُوْعِهِ شَـــــوْكَ القتَادِ

وَغَــدَا الفُؤَادُ مُقَــــسَّمًا   بِصُدُوْدِهِ فِــــي كُلِّ وَادِ

فارْحَمْ فَدَيْتُكَ مُهْجَـةَ الــ   عَبْدِ المُعَذَّبِ بالبُعَـــادِ[1]

ويقول الملك عمر أيضا من الكامل:

يَا مَــــالِكًا رِقِّي بِرِقَّةِ حَــــــــدِّهِ   وَمُعَــذِّبِي دُوْنَ الأَنَامِ بِصــــدِّهِ

وَمُكَذِّبِي، وَأَنَا الصَّــــدُوْقُ، وَهَاجِرِي   وَأَنا المَشُوْقُ، وَمَانِـــعِي مِنْ رَفْدِهِ

لمّا تيقّنَ قَلْبُهُ أَنِّــــــــــــي أَرَى   فَقْدَ الحَيَاةِ الَذُّ لِي مِنْ فَقْـــــــدِهِ

أَشْتَاقُهُ وَأَنَـــا الجَرِيْحُ بِلَحْظِــــــهِ   وَأحِبّهُ وَأَنَـا الــطّعِيْنُ بِقَـــــدّهِ[2]

ويقول تقي الدين من الكامل:

يَا كَاسِيًا قَلْبَ المُحِبِّ صَبَابَةً   أَقْسَمْتُ أَنِّي فِي سُلُوِّكَ عَارِ[3]

ويقول الملك عمر الأيوبي أيضا من البسيط والقافية من المتواتر:

كَمْ عَذّبُوْنِي ظُلْمًا وَهْوَ يَعْذُبُ لِي   إِنْ كَانَ يُرْضِيْهِمْ ظُلْمٌ وَعدْوَانُ[4]

والواقع أن الملوك من خلال تلك المفارقات، يحاولون تأكيد وفائهم، وصدق حبهم ومعاناتهم المزعومة (أو الحقيقية)، ولسان حالهم قول الملك خليل الأيوبي في مقطوعة لامية من البسيط والقافية من المتراكب:

أَلَيْسَ مِنْ عَجَبِ الأَيَّامِ أخضعُ فِي   هواكَ يا مُنْيَتِي والنّاسُ تخضعُ لِي؟![5]

وجلي أن المفارقات السابقة عند الملوك، لا تخلو من المبالغة المقبولة في الحب... وإشارات إلى بحث المحب الدائم عن نصفه الآخر...

وكأني بلجوء الملوك إلى المفارقات، يؤشر إلى قناع استعانوا فيه بغية تحقيق غايات نفسية مكبوتة في اللاوعي. وربما تعلل مكانة الملوك الاجتماعية؛ بوصفهم شخصيات ذوي سلطة ونفوذ، امتطاءهم تلك الأقنعة التي تميط اللثام عن شخصيتين متناقضتين

1ـ العماد. خريدة القصر وجريدة العصر. (بداية قسم شعراء الشام وشعراء دمشق والشعراء من بني أيوب). تحق. شكري فيصل. دمشق. المط الهاشمية. ط1، 1968. ص93

2ـ المصدر نفسه. ص93

3ـ م.ن. ص98

4ـ العماد. خريدة القصر. ص98

5ـ الملك خليل الأيوبي. الديوان. ص154

للملك الأيوبي: شخصية تعاني وتتألم ألما مازوخيا (غير مرئية للرعية...)، وأخرى قائدة تحارب الصليبيين وربما تعيش في القصور... ولا غرابة في ذلك، ما دام لكل إنسان في الوجود، مظهر يسميه يونغ البرسونا (Persona)؛ أي القناع الذي يضعه المرء على شخصيته استجابة للمقتضيات الاجتماعية، وتلبية للحاجات النمطية الأولية...

فالقناع "هو الدور الذي يعطيه المجتمع للشخص كي يؤدي في الحياة، وكثيرا ما يعطى القناع انطباعا عن الشخص قد لا يكون فعلا حقيقته. وباختصار؛ فإن القناع هو الشخصية العامة أو تلك الجوانب التي يظهرها الشخص للعالم، أو التي يلصقها الرأي العام بالفرد، بينما الموت أو الإنسان الميت لا قناع له[1]. وآية ذلك، أنه يصعب على الإنسان كشف مدلولات الشخصية؛ ولذا قيل: "ليس من السهل علينا أن نحدد للشخصية تعريفا علميا جامعا ومتكاملا؛ فهي كالكهرباء لا تعرف إلا بآثارها...[2]".

- **تبعية الملك الأيوبي من خلال الاقتباس واللجوء إلى الدين**

"الاقتباس هو أن يضمن المتكلم كلامه كلمة من آية، أو آية من آيات كتاب الله خاصة"، و"الاقتباس من القرآن على ثلاثة أقسام: مقبول، ومباح، ومردود؛ فالأول ما كان في الخطب والمواعظ والعهود ومدح النبي ونحو ذلك، والثاني ما كان في الغزل والرسائل والقصص، والثالث على ضربين أحدهما ما نسبه الله تعالى إلى نفسه(...) والآخر تضمين آية كريمة في معنى هزل..."[3].

لقد أصبح الاقتباس في العصر الأيوبي من السمات الأساسية التي تميز بها الأسلوب، "إذ لا نجد شاعرا في هذا العصر، إلا وأخذ منه؛ فهناك شعراء أكثروا منه حتى كاد أن يكون اتجاها أسلوبيا خاصا"؛ ولعل أسباب ذلك تعود إلى عوامل دينية وثقافية وسياسية[4]؛ فالصراع بين المسلمين والصليبيين -مثلا- اتخذ طابعا دينيا، وولد فكرة الارتباط بالدين والكتب المقدسة...[5]، يقول عمر موسى باشا في هذا السياق: "وأكثر الشعراء من الاقتباس(...) وساعدهم على ذلك أمران: أولهما الثقافة الدينية(...) والأحداث الكبرى المعاصرة"[6].

1ـ خريستو نجم. المرجع في مناقشات جامعية. ص226، 243

2ـ المرجع نفسه. ص243

3ـ ابن حجة الحموي.خزانة الأدب.ج 2 ، ص 455

4ـ تم التطرق إلى المؤثرات الثقافية والدينية والسياسية في مدخل الأطروحة...

5ـ محمد زمري. الغزل في الشعر الأيوبي. ص279 - 282

6ـ عمر موسى باشا. الأدب في بلاد الشام عصر الزنكيين والأيوبيين والمماليك.ص621

ويلاحظ أن أثر ثقافة ملوك بني أيوب الدينية يظهر في استلهامهم من القرآن الكريم؛ الفاظه ومعانيه، في كثير من المواضع... وهو أمر لا يخلو من دلالات نفسية... كقول الشاب الجميل في مقطوعة قافية من البسيط والقافية من المتراكب:

تَبَّتْ يَدَا عَاذِلِي فِيْــهِ وَطَلْعــَتــه تبدو كحاءينِ بين الناسِ والفَلَـــقِ

فـــالصُّبْحُ غُرتُهُ، واللــيلُ طُرَّتُــهُ فإعْجبوا في اجتماعِ الفَجْرِ والغَسَقِ

أقولُ، والوجنةُ الحمراءُ مُـــشْرِقَةٌ: جلَّ الّذِي خَلَقَ الإنسانَ مِـنْ عَلَـقِ[1]

فالبيت الأول يذكرنا بالآية الأولى من سورة المسد ﴿تبَّتْ يَدَا أَبِي لَهَبٍ وَتَبَّ﴾[2]، أما البيت الثالث، ففيه اقتباس للآية الثانية من سورة العلق: ﴿خَلَقَ الإِنْسَانَ مِنْ عَلَقٍ﴾[3].

وبين أن الملك الأيوبي؛ من خلال الاستعانة بألفاظ دينية ذات مدلولات جنسية واضحة: "العلق..."؛ يؤشر أيضا إلى الحياة الجنينية ونكوصه إلى مرحلة ما قبل الولادة؛ وآية ذلك، ذكره الليل (الذي يرمز إلى حياة الجنين في الرحم الدافئ)، والفجر الذي يؤشر إلى الولادة، واللون الأحمر المفعم بدلالته الجنسية... وفي ذلك، بلا شك، دلائل على تعلقه بالأمومة المجسدة ههنا بالحبيبة أو الحبيب...

وثمة ملوك اقتبسوا قصصا من القرآن الكريم، كقصة النبي يوسف، ووظفوها توظيفا رائعا لكي يعمقوا الموقف الغرامي...، كقول الملك الناصر داود في مقطوعة بائية من الطويل والقافية من المتواتر:

تَبَدَّتْ، فلَمْ أَجْرَحْ لإِجْلالِهَــا يَـــدِي غَدَاةَ بَدَتْ، لكن جرحتُ لَهَا قَلْبِي

فـواعجبًا مِنْ صاحباتِكَ يوســـــفٌ وَمِــــنِّي لَمَّا أَنْ دُعِيْنَا إلى الحــبِّ

ضـــَعِيْفَاتُ لُبٍّ، يمتنعْنَ على الهوَى وليثُ شرىً تقتادُهُ غادةُ السِّـربِ[4]

ففي هذه الأبيات إشارة إلى الآية الحادية والثلاثين من سورة يوسف؛ وهي: ﴿فَلَمَّا سَمِعَتْ بِمَكْرِهِنَّ أَرْسَلَتْ إِلَيْهِنَّ وَأَعْتَدَتْ لَهُنَّ مُتَّكَأً وآتَتْ كُلَّ واحِدَةً مِنْهُنَّ سِكِّيْنًا وَقَالَتِ اخْرُجْ عَلَيْهِنَّ فَلَمَّا رَأَيْنَهُ وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ وَقُلْنَ حَاشَ للهِ ما هذا بَشَرًا إنْ هذا إلا مَلَكٌ كَرِيْمٌ﴾[5].

فالملك الأيوبي الذي يؤكد بوصفه مازوخيا، معاناته، من خلال الاستعانة بالاقتباس،

1ـ الملك خليل الأيوبي. الديوان. ص124

2ـ القرآن الكريم: 1: 111، المسد.

3ـ المصدر نفسه: 2: 96، العلق.

4ـ الملك الأمجد حسن. الفوائد الجلية في الفرائد الناصرية. ص3.5، شرى: موضع تنسب إليه الأسد بالقرب من الفرات. (معجم البلدان. ج3، ص33.)

5ـ القرآن الكريم. الآية 31، سورة يوسف.

وتماهيه بشخصية النبي يوسف... يؤشر إلى تبعيته أيضا إلى الأمومة من جهة: "الليث تقتاده غادة السرب"، وتوقه إلى الرعاية الأبوية من جهة ثانية...

وجلي أيضا، أن اللاشعور عند الملك الأيوبي الذي يتكئ على الدين؛ جاعلا أحيانا من حبيبه إلها يميت ويحيي[1]؛ هو الذي يحدد سلوكياته، ويحكم حركته في الحياة. "فالشخصية مثل كتلة الجليد العائمة، لا يعلو منها إلا أقلها؛ أما معظمها فهو مغمور بالماء[2]".

ومن هذا المنظور، يمكن تفسير الدين والأخلاق والفن عند الملك الأيوبي. فليست هذه الأشياء إلا تعويضاً عن الدوافع الغريزيّة لديه؛ فالدين "يستقي أصوله من رغبتنا إلى الرعاية السماوية التي نتصورها في صورة الأب الحنون الذي يحل محل الأب الحقيقي؛ لأن هذا لا يلبث أن يخيب آمالنا كلما شببنا عن الطوق، وبلغنا مبلغ الرجولة[3]"، والأخلاق ما هي "إلا قواعد أوجدها الإنسان لتكون كالحاجز تصد غرائزه التي لو انطلقت من زمامها لجعلت النظام الاجتماعي أمراً مستحيلاً"[4]؛ أما الفن، فقيمته "إنما تنبثق من حاجة الإنسان إلى أن يبتدع أنواعاً من الوهم تقيه من النظر إلى الأشياء كما هي في حقيقتها، الأمر الذي لا يسهل على الإنسان أن يحتمله"[5].

وفضلا عن الاقتباس من القرآن الكريم، يلاحظ أن الشعراء الملوك "يقتبسون" أيضا من مصطلحات علوم اللغة والنحو والعروض...، وهي ظاهرة كانت رائجة في عصرهم؛ حرصا منهم على إرضاء ميولهم النرجسية، وللتعويض عن عقدة النقص التي رزحوا تحت وطأتها بعد نأي الحبيبة/الأم... فالملك خليل الأيوبي، يذكر بعض بحور الشعر كـ "السريع" و"الوافر"، والمصطلحات اللغوية...[6]، ويذكر الملك بهرام شاه بعض عيوب القوافي كالإقواء والسناد...فضلا عن مصطلحات وتعابير نقدية وأدبية كان للمنافسة بينه وبين شعراء عصره، دور كبير في ذكرها؛ من مثل: "فصاحة"، و"نظم"، و"البحور"، و"التشبيب"، و"الرقة"، و"الجزالة"، و"قصائد"، و"منصرف"، و""أهل النظم"، و"بديع"، و"أحوك"، و"الشعر"، و"القريض"، و"ظاهر"، و"تكلف"، و"أنشدوه"، و"النقد"، و"جد القريض" و"هزله"، و"الكلام"، و"الأمثال"، و"غزلي"، و"شرود"، و"قوافي"، و"الطلاوة"، و"مذاهب"، و"فنون"،

1 ـ ينظر مثلا: تاج الملوك. الديوان. ص134

2ـ جود. منازع الفكر الحديث ، ص 249

3ـ المرجع نفسه. ص 252 .

4ـ م.ن. ص 252 .

5ـ م.ن. ص252

6ـ الملك خليل. الديوان. ص111، 149

و"طرائف"، و"حكم"، و"مبناه"، و"الإعراب"...[1]

كما يتجلى أثر الثقافة الدينية في أشعار الملوك، في استلهامهم من القرآن الكريم؛ ألفاظه ومعانيه...، ومن من خلال استحضار بعض الحوادث والمعارك والمواقف المأخوذة من التاريخ العربي الإسلامي... من مثل موقعة كربلاء، وتولي الخلافة و...[2] والملاحظ أنهم، من خلال ذلك، لم يبرحوا ميزة التبعية للحبية/الأم...[3]

- **التورية ودلالتها النفسية والجنسية**

التورية لون آخر من ألوان البديع، راج وانتشر بين أدباء العصر الأيوبي[4]، وأصبح، بالتالي مذهبا شعريا خاصا سماه النقاد "مذهب السحر الحلال الذي يجب أن يستخدمه كل شاعر وناثر..."[5]، واشتهر بها القاضي الفاضل، "وقيل: [إنه] هو الذي عصر سلافة التورية لأهل عصره[6]".

وتحدث ابن حجة عن أهميتها، وذكر أنها: "من أعلى فنون الأدب وأعلاها رتبة، وسحرها ينفث في القلوب، ويفتح بها أبواب عطف ومحبة، وما أبرز شمسها من غيوم النقد، إلا كل ضامر مهزول، ولا أحرز قصبات سبقها من المتأخرين غير الفحول"...[7]

ويعزو بعض الدارسين شيوع هذا اللون وعناية الشعراء به، إلى أسباب فنية ودينية[8]؛ فمن الأسباب الفنية، الرغبة في الإغراق والإطراف، "ومما يؤيد [هذا] قول الشيخ صلاح الدين الصفدي(...) في ديباجة كتابه المسمى بـ"فض الختام عن التورية والاستخدام": "ومن البديع ما هو نادر الوقوع، ملحق بالمستحيل الممنوع، وهو نوع التورية والاستخدام؛ فإنه نوع تقف الأفهام حسرى دون غايته عن مرامي المرام..."[9]، ومن الدواعي الدينية اضطرار المسلمين –أحيانا- إلى تأويل المشتبهات من القرآن والحديث وأقوال الصحابة..."، "قال الزمخشري، وهو حجة في هذا العلم:" ولا نرى

1ـ ينظر: الأمجد. الديوان. ص134، 24.، 242،262، 27.، 281، 295،353، 372، 385، 391...

2ـ ينظر مثلا: تاج الملوك. الديوان. ص211

3ـ نكتفي هنا بهذه الاشارة، حرصا على الايجاز...

4ـ يقول عمر موسى باشا: "كثرت التورية في هذا العصر حتى غدت هدف كل شاعر، وقد كثر التأليف حولها"...(ينظر: الأدب في بلاد الشام عصر الزنكيين والأيوبيين والمماليك .ص6.8)

5ـ المرجع نفسه.ص4.4، 6.8

6ـ ابن حجة الحموي. خزانة الأدب. ج2، ص43

7ـ المصدر نفسه. ج2، ص4.

8ـ ينظر: عمر موسى باشا الأدب في بلاد الشام عصر الزنكيين والأيوبيين والمماليك. ص4.1

9ـ ابن حجة الحموي. خزانة الأدب. ج2، ص4.

بابا في البيان أدق ولا ألطف من هذا الباب، ولا أنفع ولا أعون على تعاطي تأويل المشتبهات من كلام الله وكلام نبيه وكلام صحابته رضي الله عنهم أجمعين..."[1]

ويرى ابن حجة أن هذا النوع- أي التورية- "ما تنبه لمحاسنه إلا من تأخر من حذاق الشعراء وأعيان الكتاب..."، ويقول: "ولعمري إنهم بذلوا الطاقة في حسن سلوك الأدب إلى أن دخلوا إليه..."[2]

ومع أن أصحاب هذا المذهب كانوا من المقربين والمشجعين للدولة الأيوبية؛ إلا أن الملوك لم يتخذوا التورية مذهبا شعريا؛ والدليل على ذلك قلة ورودها في أشعارهم....

فمن الأمثلة الجيدة على هذا اللون البديعي عند تاج الملوك – وهو أحد معاصري القاضي الفاضل الذي كان من أبرز المقربين إلى أخيه صلاح الدين[3]- هذه التورية اللطيفة التي ختم بها هذه الأبيات الدالية الرقيقة من الهزج والقافية من المتواتر في مملوكه:

تُرَى يعلَمُ مَنْ أَهْوَى بِمَا عِنْدِي مِنَ الوَجْدِ؟!

تُرَى يَعْلَمُ، أَوْ يَدْرِي بِمَا أُخْفِيْهِ، أَوْ أُبْـدِي؟!

أمـا واللهِ لَـوْ يَعْـــلَـ مُ، أَوْ يدري بما عندِي

لمـا عاقبني بالْهَـــجْـ رِ والإعْراضِ والصَّـدِ

ولكنْ جَلَّ علمُ الغَـيْـ بِ عَنْ مَقْدِرَةِ العَبْــدِ[4]

فالمقصود بكلمة (العبد) غير ما يتصور منها لأول وهلة، وهو مطلق الإنسان، ولكنه أراد مملوكه الذي قال فيه هذه الأبيات...

ومن التورية في شعر الملك بوري أيضا، قوله في قصيدة ميمية من الطويل والقافية من المتواتر:

وَإِنِّي ليكفينــي مِنَ المَالِ كُلِّهِ حِصَانٌ، وَرُمْحٌ ذابِلٌ، وَحُسَامُ

ومجلسُ لهوٍ فِي أمانٍ وَصِحَّةٍ يُغَازِلُنِي في جانِبَيْــهِ أَرَامُ[5]

1ـ ابن حجة، المصدر نفسه. ج2، ص4.

2ـ م.ن. ج2، ص4.

3ـ القلقشندي. صبح الأعشى في صناعة الإنشا. ج 3 ، ص4.4

4ـ تاج الملوك. الديوان. ص149

5ـ المصدر نفسه. ص241، وقريب من معنى هذا البيت قول الملك بهرام شاه في قصيدة نونية من البسيط والقافية من المتواتر، ولكن هذه المرة بلا تورية:

كَأَنَّمَا غَازَلَتْنِي مِنْ لَوَاحِظِهَا عِنْدَ التَّغَازُلِ آرامٌ وَغِزْلانُ

(الأمجد. الديوان. ص2.8)

فالمقصود بكلمة (أرام) حبيبته التي تركها بمصر[1]، فهذا هو اسمها، وليس ما يبدو لأول وهلة، وهو جمع رئم أنثى الغزال، أو الظبي خالص البياض...

ومن الأمثلة على التورية في شعر الملك الناصر داود، قوله في قصيدة دالية من الكامل والقافية من المتواتر:

وَمِنَ العَجَائِبِ أَنَّ قَلْبَكَ لَمْ يَلِنْ   لِي، وَالحَدِيْدُ أَلانَهُ داودُ![2]

فالمقصود من اسم داود ليس كما نتصور لأول وهلة، بأنه اسم النبي داود...إنما هو اسم الشاعر نفسه "الملك الناصر داود" الذي حارب الأعداء وحرر القدس...[3]

ونجد أيضا عند الملك تقي الدين عمر هذه التورية اللطيفة التي ختم بها بيتيه الحائيين من الوافر والقافية من المتواتر:

تَقُوْلُ: إلى مَتَى بالــصَّدِّ تُغْرَى   وهجـــرِي دائِمًا يا روحَ رُوْحِي

فقلتُ: نَعَمْ، قبيحُكِ صَدَّ قَلْبِي   فَقُلْتُ لِمُهْجَتِي: يَا روح روحِي[4]

ويدخل ضمن هذا النوع من البديع ظاهرة "التورية أو التشبيه بأحرف الهجاء"- وهي مما ابتدعه الفرس – وأصبحت زينة بديعية شائعة في العصر الأيوبي؛ فشبه الشعراء –ومنهم الملوك- الصدغ بالواو، والحاجب بالنون، والعين بالعين، والقامة بالألف[5]، والفم بالميم...[6]، كقول الملك الناصر داود _على سبيل التمثيل لا الحصر_ مشبها الحاجب بحرف النون في قصيدة نونية من البسيط والقافية من المتواتر:

وَقَوَّسَتْ حاجِبَيْــهَا عِنْدَمَا غَضِبَتْ   كَمَا يُقَوّسُ حُسْنُ الخَطِّ في النُّوْنِ[7]

1ـ نشير هنا إلى أن حبيبة الشاعر هي أرام... كما جاء في مناسبة القصيدة: "وقال في أرام، وهو في بلاد الموصل".

2ـ الملك الأمجد حسن. الفوائد الجلية. ص356

3 ـ للمزيد: ينظر حياة الشاعر في نهاية الأطروحة(ملحق رقم1)...

4ـ العماد. الخريدة. بداية قسم شعراء الشام وشعراء دمشق والشعراء من بني أيوب. ص91

5ـ يقول الملك تقي الدين من الطويل والقافية من المتدارك، ذاكرا حرف الألف:

أَلَـمْ تَرَيَا نَفْسِي وَقـَدْ طَوَّحَـتْ بِهَا   عُقَابُ السُّرَى في البِيْدِ مِنْ رأْسِ حالِقِ

تَســيْرُ أمـــامَ اليَعْمـَلاتِ كأنَّما   حَكَتْ أَلِفـــًا قُدّامَ أسطُرِ ماشِقِ

تــــراها إذا كَلّـــتْ تَئِنُّ صَبَابَةً   إلى منزِلٍ بــيْنَ الِّلـــوى والأبــــارِقِ

فقلت لها سِيري ولا تُظْــهِرِي وَجىً   فبين ضُلوعي لواعجُ الشـــوقِ سائقي

- المصدر نفسه. ص1.3

6ـ الصفدي. الغيث المسجم في شرح لامية العجم. ج1، ص128...(للمزيد عن الأمثلة: ينظر: الملك الأمجد حسن. الفوائد الجلية. ص312، والملك خليل. الديوان. ص194...)

7ـ الملك الأمجد حسن. الفوائد الجلية.ص312.31-

أما "الشاب الجميل" الملك خليل الأيوبي، فنجده يتطرف أحيانا حين يشبه أعضاء الحبيب بأحرف الهجاء، فيقول مثلا في قصيدة نونية من الطويل والقافية من المتواتر، مشبها الثغر بحرف الميم، والحاجب بالنون، والصدغ بالواو، والعين بالعين:

يا لَيْـــتَ مِيْزَانَ الهَوى كَانَ بَيْنَنَا   سويًّا، عَسَى أَنْ ترجعَ العينُ بالعينِ

وَمَا بِي سوى ثَغْرٌ كميمٍ وحــاجبٍ   كنونٍ، وواوِ الصّدغِ، والعينِ كالعينِ[1]

ويقول أيضا في البيت الأخير من هذه الأبيات الفائية من الوافر والقافية من المتدارك، مشبها الصدغ بالواو على لسان حبيبه:

فَقُلْتُ لَهُ: حبيبي مَلَّ سمــــعِي   مِنَ العُذَّالِ، قال: اسمعْ وَصَرِّفْ

فَمــَـنْ يَعْشَقْ جَمَالِي لا يُبالِــي   ولا يُصْــغِي إلى قَوْلِ الْمُعَنّـفْ

أَلَمْ تَرَ كَيْفَ تَعْطُفُ واوُ صــدغي   وفي التقريرِ أن الـــواوَ تَعْطُفْ[2]

ولا ريب في أن الإبداع الفني للملك الأيوبي، من خلال لجوئه إلى التورية بمظاهرها كافة التي ذكرت... إنما هو إعلاء لدافع غريزي أو جنسي على وجه التحديد. وآية ذلك، أنه حين اتجه فرويد إلى التحليل النفسي للإبداع الفني، نظر إليه في إطار من تشبيهه باللعب والتخيل والحلم، وربط ذلك بالإنسان. فالإنسان "يلعب طفلاً ، ويتخيل مراهقاً، ويحلم أحلام يقظة وأحلام نوم"[3]، والطفل/الملك حين يلعب بالكلمات، مستعينا بالتورية وغيرها... ، والمراهق عندما يتخيل، أو يحلم أحلام يقظة أو أحلام نوم؛ فإنه يبني له عالمه الخاص به. والإبداع من حيث هو مشابه للحلم؛ لأنه هروب من سلطة الرقيب، تحت قناع مخادع هو الرمز الذي ينطوي على دلالتين ظاهرة وباطنة. "وأغلب الرموز في الحلم رموز جنسية"[4] .

ومهمة المحلل النفسي أن يكشف دلالات هذه الرموز الجنسية التي يستحيل فيها الإبداع إلى استراتيجية من الدعارة المقنعة، والهوس الجنسي المراوغ ؛ لأن "كل قائم في صورة إنما يرمز إلى عضو الذكورة، وأن كل تجويف يعني أعضاء المرأة التناسلية، وأن العمود أو التمثال المنحوت لجسم إنسان منتصب لم يكن في الأصل غير رمز لعضو التناسل، وأن الجزء الداخلي من المبني يرمز إلى رحم المرأة"[5].

1ـ الملك خليل الأيوبي. الديوان. ص194

2ـ المصدر نفسه ص149

3ـ سيجموند فرويد. الموجز في التحليل النفسي. ص16

4ـ المرجع نفسه. ص24

5ـ م.ن. ص-24 يصنف فرويد الرموز تصانيف متعددة: هناك رموز لها تأويل واحد فقد،...وبعضها عامة الاستخدام...ينظر: الحلم وتأويله. تر. جورج طرابيشي، ص71 - 72

وبذا، تصبح الحروف التي يستعين بها الملوك... (كالعين الشبيه بالعين، والميم، الشبيهة بالثغر...)، ذات دلالات جنسية ونفسية"[1]، تعبر عن رغبة مكبوتة، تعود جذورها إلى مرحلة الطفولة... وتؤشر إلى تبعية الملك الأيوبي للحبيبة/الأم التي ألف نظراتها، وفمها وحضنها في أثناء الطفولة...

- **اللغز في شعر ملوك بني أيوب وهاجس تحقيق الذات**

أورد شعراء الحب والغزل الأيوبيون أيضا، لونا من ألوان الصنعة المعتمدة على التلاعب بالألفاظ، يعرف بالمعمى، وهو: "تضمين اسم الحبيب أو شيء آخر في بيت شعر [أو أكثر] إما بتصحيف، أو قلب، أو حساب، أو غير ذلك"[2].

تحدث عنه ابن رشيق في عمدته، فذكر أن "اللغز هو أن يكون للكلام ظاهر عجب لا يمكن، وباطن ممكن غير عجب...، "[واشتقاقه] من:"ألغز اليربوع"؛ إذا حفر لنفسه مستقيما، ثم أخذ يمنة ويسرة؛ ليورى بذلك ويعمى على طالبه"[3].

كما أشار ابن الأثير في "المثل السائر" إلى هذا الفن، بقوله: "فاعلم أن هذا الباب الذي هو اللغز والأحجية والمعمى يتنوع أنواعا، فمنه المصحف، ومنه المعكوس، ومنه ما ينقل إلى لغة من اللغات غير العربية، كقول القائل: اسمي إذا صحفته بالفارسية آخر، وهذا اسمه اسم تركي، وهو "دنكر" بالدال المهلمة والنون، وآخر بالفارسية "ديكر"، بالدال المهملة والياء المعجمة بثنتين من تحت، وإذا صحفت هذه الكلمة صارت "دنكر" بالنون، فانقلبت الياء نونا بالتصحيف، وهذا غير مفهوم إلا لبعض الناس دون بعض، وإنما وضع واستعمل لأنه مما يشحذ القريحة ويحد الخاطر، لأنه يشتمل على معان دقيقة يحتاج في استخراجها إلى توقد الذهن والسلوك في معاريج خفية من الفكر، وقد

1ـ يذكر أن جاك لاكان، استطاع أن يبتدع نظرية جديدة في النقد النفسي، من خلال صياغة جديدة لنظرية فرويد في تفسير الأحلام ، حيث نقلها إلى النص؛ فاللاشعور يطوي المعنى في صورة رمزية تحتاج إلى فكّ لشفرة تلك الصورة، فصور الأحلام تخضع إلى "تكثيف" أولاً ، ثم "إحلال" آخراً ، وقد سمّى الأولى "استعارة" والثانية "كناية".

-ينظر: محمد صالح الشنطي، في النقد الأدبي الحديث مدارسه ومناهجه وقضاياه (ودراسات نقديّة تطبيقيّة). دار الأندلس، ط1 / 1419 هـ / 1999م، ص ص 153

2ـ - المعمى: عمى الأمر، إذا التبس، وعميت معنى البيت من الشعر، إذا أخفيته، ومنه المعمى اللغز. ينظر: ابن نباتة المصري(ت 768هـ). سرح العيون في شرح رسالة ابن زيدون. تحق. محمد أبو الفضل إبراهيم. القاهرة ، مط المدني، 1964، ص267

- الجرجاني. التعريفات. الدار التونسية للنشر. 1971، ص116

3ـ ابن رشيق القيرواني(ت456هـ). العمدة في محاسن الشعر وأدبه. ج1، ص3.9

استعمله العرب في أشعارهم قليلا، ثم جاء المحدثون فأكثروا منه..."[1]

يلاحظ أن شعر الأحاجي والألغاز الذي شاع في العصر الأيوبي بشكل لم يعهد له مثيل من قبل[2]، حظي باهتمام الملوك وعنايتهم، خصوصا تاج الملوك والولي المهاجر والشاب الجميل الذين شجعوا على نظمه، واتخذوه وسيلة للتسلية والتفكه والرياضة الدهنية...ونظموا فيه قصائد ومقطوعات مستقلة... وكأني بهم، استغلوا هذا النوع، لتحقيق ذواتهم... ولا غرابة في ذلك، ما دام هناك من يرى أن "تحقيق الذات"، هو الدافع الوحيد الذي يوجه نشاط الحياة السوية لدى الإنسان بوجه عام، كما يوجه تقدم الحياة الإنسانية جمعاء... ويشير جولد شتاين في هذا السياق، إلى أن الانجازات الثقافية المختلفة التي يحققها الإنسان، لا تصدر عن القلق، وليست مظاهر للرغبة في كبت القلق أو خفضه كما ترى الاتجاهات التحليلية التي تبحث في العمليات اللاشعورية المختفية وراء الابداع، والتي يكون هدفها خفض التوتر الناشئ عن إلحاح هذه الرغبات الجنسية المكبوتة، بل إن هذه الانجازات، إن هي إلا تعبير عن قدرة الإنسان على الإبداع، وميله إلى تحقيق ذاته خلال فعل الإبداع نفسه"[3]...

وحرصا منه على تحقيق ذاته، وصلت إلينا من نظم "الولي المهاجر" قصيدة في اللغز-وهي القصيدة الوحيدة التي وردت في الباب العاشر من كتاب "الفوائد الجلية من الفرائد الناصرية"- من الطويل والقافية من المتواتر، وقد أشاد الملك الأمجد حسن بها، فقال: "وقال [أي الناصر داود] ملغزا في باب المعمى، وما يسمع أدبه الأصم ويبصر الأعمى، وركب صعب القافية فهو له ذلول، وأطلق عنان فضله في ميدان البلاغة ومثله يقول ويصول، فأفضل به من قائل وأحسن بها من مقول!..."[4]، ومن هذه القصيدة قوله:

وما حاكمٌ ساعٍ لِإمضاءِ حُكْمِــهِ   إذا قالَ: لا يُخْطي، وإن سار لا يَخْطُو

1ـ ابن الأثير. المثل السائر. ج2، ص213

2ـ يبالغ عمر موسى باشا حين يقول: "أما الألغاز فلم يسلم منها شاعر، ولم يخل منها ديوان..."، ويقدم باشا مثالا على عناية شعراء العصر الأيوبي بهذا الفن يتعلق بالشرف الأنصاري الذي كان يطارح أباه، "فقد ذكر أنه كان يكتب إليه ما يريد حله، فيجيبه أبوه على ما سأله والحبر لم يجف بعد".(ينظر: عمر موسى باشا. الأدب في بلاد الشام. ص531)، كما أكد باحث آخر أن "من موضوعات الشعر [في العصر الأيوبي] الألغاز، وكان الشعراء يتراسلون بها، ويقضون أوقاتهم في عملها وحلها، وهي تدل على مدى قدرة الشاعر وتمكنه،...وكانت مجالا يتبارى فيها الشعراء، ونبغ فيها جماعة، وألف فيها آخرون كتبا...".(ينظر: محمد سلام زغلول. الأدب في العصر الأيوبي. ص243)

3ـ حسن أحمد عيسى. الابداع في الفن والعلم. مجلة عالم المعرفة. العدد 24، ديسمبر 1979، ص77

4ـ الملك الأمجد حسن.الفوائد الجلية في الفرائد الناصرية. ص351

فـصيحٌ إذا استنطقتهُ، وهو أخرسٌ   جوادٌ إذا يُعطي، مجيدٌ إذا يَعطـــو[1]

يقولُ ويسطو، لا لسانٌ ولا يــــدٌ   فأَعْجِبْ بهِ أنَّى يترجـمُ أو يَسطــو؟!

ومنها:

يُرى خـالَي الأعطافِ من فاخِرِ الحُلي   وليـــــس له بُرْدٌ وليس له مِــرط[2]

هو المدنفُ الصَّبُّ الموكَّلُ بالــسُّرى   يرقُّ له الجافي ويدنو به الشَّحطُ[3]

تشافِهُهُ الأرواحُ عن نَشْرِ حُبِّـــــــهِ   فيسلبُهُ المُعطي، ويقبِضُه البَسـطُ

ترنِّحُهُ سُكرًا، فيرتـــــاحُ هـــــــزَّةً   وما لعبتْ يومًا بعطفيهِ اسْفَنْـــطُ[4]

أبِنْ لي يا ابنَ الأطهرينِ مـــــحلَّـــهُ   فقد حُكْتُهُ لفظاً تضمَّنَهُ الخــــط[5]

يتضح من هذه الأبيات- التي أورد فيها الشاعر ألفاظا وصورا لها علاقة بفن الحب والغزل- أن المقصود هو "القلم" الذي يؤدي دورا مهما أحيانا في تقريب المسافات بين الحبيبين المتباعدين أو المتخاصمين... كما أن مخاطبة الشاعر المرسل إليه(المجهول هنا) ، يومئ بوجود منافسين له يخاطبهم ويتحداهم في ميدان النظم...وهذا أمر معلل في التحليل النفسي؛ نظرا إلى أن ميل الإنسان إلى تحقيق ذاته، قد يجعله يدخل في صراع مع بيئته، وهذا الصراع عادة ما يصحبه صدام وشعور بالقلق؛ لأن الشخص المبدع الذي يغامر بالدخول في مواقف كثيرة، يعرض نفسه لصدمات، ويجد نفسه في مواقف قلق أكثر مما يحصل للإنسان العادي؛ بيد أن تحمل هذا القلق الناتج عن الصدام مع البيئة-وهو في جوهره يختلف عن القلق العصابي عند فرويد- يعد علامة من علامات الشجاعة التي تميز المبدعين؛ "وهو قلق ضرورة ولازم لمن يريد تحقيق ذاته"[6].

أما صاحب حصن كيفا الملك خليل الأيوبي، فقد تضمن ديوانه المعروف بـ"نجوم الفلك من نظم الملك" أربع قطع في فن اللغز الذي استخدمه، على ما يبدو، لتحقيق ذاته،

1ـ يعطو: يبلغ ويتطاول، والشاعر متأثر بأبيات أبي تمام في وصف القلم ضمن قصيدة يمدح بها محمد بن عبد الملك الزيات، منها:

فصيحٌ إذا استنطقتهُ وهو راكبٌ   وأعجم إنْ خاطبتَهُ وهو راجلُ

ينظر: حبيب بن أوس الطائي.ابو تمام. (ت231هـ) الديوان. شرح الخطيب التبريزي. (ت512هـ). تحق. محمد عبده عزام. القاهرة، مط دار المعارف. 1977م، ج3، ص123

2ـ المرط: كساء من صوف أو خز.

3ـ السرى: السير ليلا. الشحط: البعد.

4ـ اسفنط: خمر.

5ـ الملك الأمجد حسن. المصدر السابق. ص351، 352

6ـ حسن أحمد عيسى. الابداع في الفن والعلم. مجلة عالم المعرفة. العدد 24، ديسمبر 1979،ص77

بسبب "عامل الحاجة" إلى مثل هذا النوع من البديع، في مجتمع يفرض عليه ذلك؛ فتحقيقه تلك الحاجة بوصفه مبدعا، يمنحه، بحسب ماسلو(A.H.Maslow)، الصحة النفسية والتكامل النفسي، وتقبل الذات[1]... يقول تحت عنوان:" العندم" من الكامل والقافية من المتدارك:

خُذْ أَوَّلَ الأنفالِ تلـقَ إصابـــــةً   مع ثالثِ الأعرافِ ثالِـــثِ مَرْيَمِ

مع رابعِ الأحزابِ واجمعها تـــجد   اسمَ الذي وجناتُهُ كالعنـــــــدمِ[2]

ويقول أيضا تحت عنوان: "ما يكتب على الرمح" من الوافر والقافية من المتواتر:

قوامُ الحُبِّ يشبَـــهُنِي يَقِيْنًـــــا   إذا عَيْنَاهُ شـــابهها سنـــانـــــي

ولـــكن مــاتَ مَعْنَى الحُبِّ مِنِّي   لأَنِّي ما رضـــــيـْتُ عَلَى لِــسَانِي[3]

ويقول أيضا تحت عنوان: "ما يكتب على القوس" من الخفيف والقافية من المتواتر :

أنــــا عـــينٌ تعين كلَّ مغـــاثٍ   وبقـــــلبي يُباعُ كلُّ مليحِ

ثــم تـــــركي عـــلى العباد حرامٌ   وقبيحٌ يعـــــمُّ عليا قبيح[4]

ويقول أيضا تحت عنوان:"ما يكتب على السراج" من الطويل والقافية من المتواتر:

تعجَّبْ بفضلِ اللهِ كيفَ أَحَلَّنِي   بمنزلةِ التسليمِ يلقى كلّ مخلـوقِ

وإنـــي لما بين الجوادينِ ثابتٌ   جوادٌ يرى تحتي، وآخرُ منْ فوقِي[5]

أما الملك بوري، فنجده يستخدم اللغز والتصحيف[6] الذي شاع استعماله في العصر الأيوبي أيضا[7]... حرصا منه على أن يكون إبداعه من النوع البناء الذي يؤدي إلى شفائه... ويؤكد روجرز (C.R .Roger) في هذا السياق، وهو صاحب مدرسة شهيرة في العلاج النفسي، أن الابداع إنما يصدر أساسا عن ميل لدى الإنسان كي يحقق ذاته، مستعينا في ذلك، بأقصى إمكانياته... إلا أنه يرى أن الإنتاج الإبداعي، قد يتخذ صورة

1ـ حسن أحمد عيسى. المرجع نفسه. ص8.

يعد ماسلو(A.H. Maslow) من الذين يحسبون تحقيق الذات مصدر الابداع، وله نظريته في الشخصية مبنية على نظريته في الحاجات التي حلت في التحليل النفسي المعاصر محل نظريات الغرائز...

2ـ الملك خليل. الديوان. ص2.2، العندم: دم الأخوين، او البقَّم، وهو صبغ أحمر.

3ـ الملك خليل. الديوان. ص2.2

4ـ المصدر نفسه. ص2.2، المقصود بذلك "ما يكتب على القوس"، وهذا ما يوضحه العنوان.

5ـ م.ن. ص2.4

6ـ "التصحيف: هو التشابه في الخط بين كلمتين فأكثر: بحيث لو أزيل أو غيرت نقط كلمة، كانت عين الثانية، نحو التخلي، ثم التحلي، ثم التجلي"...ينظر: أحمد الهاشمي. جواهر البلاغة. ص35.

7 ـ تحدثنا عن ذلك في معرض حديثنا عن تغزل الملك المذكور بالمذكر... ينظر: الملك تاج الملوك بوري. الديوان. ص 167، وص 112، 113

تخريبية إذا ما صدر عن عدم وعي بمجالات الخبرة الواسعة للإنسان، أو إذا حدث كبت لهذه المجالات... ويذكر في موضع آخر أن خبرته في العلاج النفسي، أثبتت أن الفرد، حين يتفتح أمام كل خبراته؛ فإن سلوكه يصبح إبداعيا؛ ويكون إبداعه من النوع البناء الذي يؤدي إلى شفائه...[1]

والواقع أن ديوان الملك بهرام شاه الأيوبي-على ضخامته-، وأشعار الملك تقي الدين عمر، والملوك الأيوبيين الآخرين الذين تناثرت أشعارهم في كتب التاريخ والأدب، خلت خلوا تاما من اللغز، وهذا بدوره يدحض مزاعم أحد الباحثين الذي يقول: " أما الألغاز [في العصر الأيوبي]، فلم يسلم منها شاعر، ولم يخل منها ديوان..."[2].

- **حسن التقسيم:**

وهو من المحسنات اللفظية التي تكثر بشكل خاص عند الملك بهرام شاه، ومن الأمثلة عليه قوله في قصيدة بائية من الطويل والقافية من المتدارك مستخدما إياه في بيتين متتاليين:

إذا صدَّ مَنْ تَهْوَاهُ مِ،،،نْ غَيْرِ عِلَّـــةٍ   وأَصْبَحَ فيه لا يُفِيْدُ عتـابُـــــهُ

وزَادَ على مُرِّ التجني، أَمْسَـــــيـــا   يزيدانِ قُبْحاً: صَدُّهُ، واجتنابُهُ

فَسَيَّانِ، بَعْدَ الهَجْرِ عندي وبعـدما   يصدُّ ازوراً: بُعْدُهُ واقترابُـــــهُ[3]

ويلاحظ أن الملك بهرام شاه يحشد أحيانا "حسن التقسيم" في قصيدة واحدة، كما هي الحال في قصيدة قافية من البسيط والقافية من المتراكب، حيث يستخدمه خمس مرات[4]، وهذا بدوره يضفي على القصيدة إيقاعا داخليا متوازنا...يقول في البيت السادس:

يَا عَيْنُ أَمْسَى- وَقَدْ زُمَّتْ قِلاصُهُمُ   وجدًا- أليْفُكِ فِيْهِ: الدَّمْعُ والأَرَقُ

ثم يذكره في بيتين متتاليين: الثاني عشر وما يليه، فيقول:

بَادي اللَّهِيْبِ، وَحَرُّ الشـوقِ مضطرمٌ   يذكـيها المـُؤْلمانِ: الذِّكـْرُ والقَلَــــــقُ

فَكَيْفَ ينسى الهوى صَبٌّ يُرَوِّعــــهُ   بَعْدَ النَّوَى الأخوانِ: الصُّبْحُ والغَسَقُ؟

ويورده في البيت السادس عشر، فيقول:

1-Roger. C.R.Toward a theory of creativity. In: creativity and its cuitivation. H.H. Anderson-16. 1959. PP69-82

2ـ عمر موسى باشا. الأدب في بلاد الشام. ص531

3ـ الأمجد.الديوان.ص4.1

4ـ المصدر نفسه.ص265 - 267

فَهَلْ أَرَى وقلاصي غيرُ ضالعَةٍ يحثُّهَا المنضيانِ: النَّصُّ والعَنَقُ؟

ويستخدمه أخيرا في البيت الثامن والعشرين حين يقول:

مِنْ كُلِّ غَبَنٍ منهمْ وذي قِحَةٍ يُلْقِيْهِمَا المرديانِ: الجَهْلُ والحَنَقُ

وتبدو براعة الملك المذكور حين يستخدم "حسن التقسيم"، مصورا دمعه وصبره، فيقول في قصيدة عينية من الكامل والقافية من المتدارك:

دَمْعِي وَصَبْرِي ،يَوْمَ زُمَّتْ عيسُكُمْ ضدَّانِ: ذا عاصٍ، وهذا طَيِّعُ[1]

أما الملك الناصر داود، فإنه يستغل هذا اللون البديعي في قصيدة ميمية من الكامل والقافية من المتدارك حين يقول:

صَنَمٌ مِنَ الكَافُوْرِ[2] بَاتَ مُعَانِقِي فِي حُلَّتَيْنِ: تَعَفُّفٍ وَتَكَرُّمِ[3]

شعر ملوك بني أيوب في الحب والغزل هنا، بما فيه من قواف، وحسن تقسيم...، يحول الجهد المبذول لقراءته ونظمه إلى لذة. يضاف إلى ذلك تلاعب الملوك باللفظ تلاعبا يؤدي إلى علاقات مشتركة توفر مصدرا من مصادر اللذة الطفولية التي تنبهها القافية في سبيل الفن... كما يسهل الوزن الشعري بتوافق أنغامه جهد الفنان، فيوصله إلى اقتصاد في النشاط يشبه اقتصاد القافية كما يقول ساكس ورانك[4]. فإذا تذكرنا بعد ذلك أن الرضاعة عند الطفل؛ وهي أقدم أنواع النشاط الجنسي المؤدي إلى اللذة، تتم بحركة توقيعية معينة، وإذا تذكرنا أن العملية الجنسية نفسها عند الراشدين تجري بحركة توقيعية مماثلة، أدركنا مع الفرويديين "أن القوى الغريزية للهو هي التي تقرر، ليس مادة الشعر فقط، بل العامل الخلاق في الفن أيضا. وهذه القوى تكاد تكون جنسية إلى حد بعيد"[5].

- **رد أعجاز الكلام على ما تقدمها[6]:**

يعد ابن المعتز هذا النوع من محاسن الكلام، "فمن هذا الباب ما يوافق آخر كلمة فيه آخر كلمة في نصفه الأول"[7]، والأمثلة عليه في غزليات الملوك كثيرة، كقول الملك

1ـ الأمجد.الديوان.ص264

2ـ الكافور: نبت طيب، نوره كنور الأقحوان.

3ـ الملك الأمجد حسن. الفوائد الجلية. ص359

4ـ ساكس، هانز/رانك، أوتو. نقلا عن باتريك ملاهي "عقدة أوديب". ص128

5ـ ملاهي، باتريك، عقدة أوديب.ص129

6ـ وهو من ألوان الصنعة البديعية الذي يعرف بالتصدير، وهو كثير في شعر بعض الملوك...

7ـ عبد الله بن المعتز.(296/9.8).كتاب البديع.نشر وتع. كراتشقوفسكي، بغداد، مك. المثنى، ط2،14../1979، ص48

الناصر داود في قصيدة رائية من الوافر والقافية من المتواتر:

ولا أَصْبُو إلى رَشَأٍ غريْرٍ[1]   وَلَوْ فَتَنَ الوَرَى الظَّبْيُ الغريْرُ[2]

ويقول الملك الأمجد من هذا النوع في قصيدة دالية من الوافر والقافية من المتواتر:

عَلِيْلُ الوجْدِ عندكَ لا يُعادُ   وسِرُّ الحبِّ عندي لا يُعادُ[(3)]

وللولي المهاجر في قصيدة من البحر الخفيف والقافية من المتواتر:

رشقتها مِنْ حاجبيكَ قِسِيّ   منتضاةٌ أحسنْ بِهَا مِنْ قِسِيٍّ[4]

ولتاج الملوك في قصيدة لامية من الوافر والقافية من المتواتر:

رضيْتُ، وإنْ ظَمِئْتُ، لوْ بآلِ   وَحَسْبُكَ مِنْ رِضًى بوميضِ آلِ[5]

"ومنه ما يوافق آخر كلمة فيه أول كلمة في نصفه الأول"[(6)]، كقول الملك الأمجد في قصيدة دالية من السريع والقافية من المتدارك:

وغَرَّدَ الحادُونَ في إِثْرِها   لَيْتَ حُداةَ العيْسِ لا غَرَّدوا [(7)]

وقول تاج الملوك في قصيدة حائية من الطويل والقافية من المتواتر:

شَحِيْحٌ، ولكنِّي بُلِيْتُ بِحُبِّهِ   وَأَعْجَبُ شَيءٍ أَنْ يُحَبَّ شحيحُ[8]

ومنه ما يوافق آخر كلمة فيه كلمة في حشو المصراع الأول[9]، كقول تاج الملوك من الوافر والقافية من المتواتر:

فَعِدْنَي بالمُحَالِ، فَإِنَّ مِثْلِي   ليقنَعَ منكَ بالوَعْدِ المُحَالِ[10]

وجلي من الأمثلة السابقة؛ أن الكلمات المكررة: "المحال، شحيح، غرد، غرير، قسي، لا يعاد...". ؛ تؤشر إلى معاناة صاحبها من ناحية، وحنينه إلى الفردوس

1ـ رجل غر بالكسر وغرير: أي غير مجرب...

2ـ الملك الأمجد حسن. الفوائد الجلية. ص296

3ـ الأمجد.الديوان.ص35.

4ـ الملك الأمجد حسن. المرجع السابق. ص314

5ـ تاج الملوك. الديوان. ص21.، الآل: السراب، أو خاص بما في أول الليل.

6ـ ابن المعتز.كتاب البديع.ص48

7ـ الأمجد.الديوان.ص193

8ـ تاج الملوك. الديوان. ص133

9ـ أحمد الهاشمي. جواهر البلاغة. ص354

10ـ تاج الملوك. الديوان. ص21.

المفقود (الحبيبة/الأم) من ناحية ثانية... ولا غرابة في ذلك، ما دامت، "حتى الكلمات، في نظر المحللين، تعكس نفسية المرء وخصاله[1]".

- **التضمين**

ومن ألوان البديع التي شغف بها بعض الملوك من أمثال تاج الملوك "التضمين"[2]، وهو كثير في شعره لدرجة أنه يشكل نسبة لا يستهان بها من بعض القصائد...[3]. والتضمين، لا تقتصر دلالته على التبعية للشعراء السابقين، إنما تطال أيضا عنصر التبعية للأمومة بكل أبعادها...

- **حسن التعليل وأوالية التسامي**

من ألوان الصنعة البديعية في شعر ملوك بني أيوب حسن التعليل الذي عده بعض الباحثين من "أجمل المحسنات البديعية المعنوية، ففيه حسن وابتكار؛ إذ يكشف عن طبع شاعري أصيل وروح شعرية مبدعة، وذوق فني رفيع، وقد فطن إليه من شعراء هذا العصر المتأخرون منهم"[4].

ويحتاج هذا النوع البديعي إلى لفظ رشيق، وأسلوب رقيق، ومعنى دقيق، ودراية تامة في إيراد العلة المقبولة، وإلا غدا مظهرا من مظاهر التكلف فيزيد المعنى سوءا وفسادا...[5]

ومن أمثلته الجيدة عند الملك بوري قوله في شارب غلامه من مجزوء الرمل والقافية من المتواتر:

كَيْفَ لا يَخْضَرُّ شارِبُهُ   وَمِيَاهُ الْحُسْنِ تسقيهِ؟![6]

وقوله أيضا في تعليل ازدياد حبه لمن يهواه؛ مع طول فراقه له، وبعده منه، من الطويل والقافية من المتواتر:

1ـ خريستو نجم. المرجع في مناقشات جامعية. ص24.

2ـ تحدثنا عن ذلك سابقا...

3ـ ومن الأمثلة على ذلك القصيدة اللامية التي قالها موازنا لأبيات السموءل بن عادياء اليهودي من الطويل، التي أولها:

إذا المرءُ لَمْ يَدْنس من اللّؤمِ عِرْضُهُ   فَكُلُّ رِداءٍ يَرْتَدِيْهِ جميلُ

(ينظر: تاج الملوك. الديوان. ص2.2)

4ـ عمر موسى باشا. الأدب في بلاد الشام. ص616

5ـ المرجع نفسه.ص617

6ـ تاج الملوك. المصدر السابق.ص248، الأخضر هنا: الأسود.

يقولونَ لِي والدَّارُ نازِحَـةٌ بِـــهِ   وَقَدْ زِدْتُ مِنْ بَعْدِ الفراقِ لَـهُ حُبًا

نَأَى عَنْكَ مَنْ تَهْوَى، فقلتُ تَعَلُّلاً:   لئنْ غابَ عَنْ عيني فقدْ سكن القلبا[1]

ومن الأمثلة على هذا اللون البديعي في "غزليات" "الشاب الجميل"، قوله من الكامل والقافية من المتدارك:

قَالَ العذولُ: أذَيْتَ نَفْسَكَ بِالهَوَى   فَتَسَلَّ عَنْهُ، قُلْتُ: لا وحـــياتَــهَ

كـــيف السَـــلوُّ وَلِي فُؤَادٌ معــرمٌ   وحشاشتي تُطْوَى على جَمَرَاتِهِ[2]

ويلاحظ أن حسن التعليل في شعر الملوك الأيوبيين، قد زاد المعنى بهاء وروعة؛ آية ذلك أنه ابتعد من التكلف والتصنع، وكشف عن ذوق فني رفيع تميز به صاحبه الذي لجأ من خلاله، على ما يبدو، إلى أوالية دفاعية تسمى "التسامي"؛ فالأنا بوصفها المسيطر على الحركات الإرادية، تتقبل الدافع الغريزي وتتسامى به، من خلال إحالته من صورته التي هو عليها أو من وضعه، إلى وضع آخر ذي قيمة، وهو ما عبر عنه فرويد بقوله: "إن المنبهات القوية الصادرة عن المصادر الجنسية المختلفة تنصرف، وتستخدم في ميادين أخرى؛ بحيث تؤدي الميول التي كانت خطرة في البداية، إلى زيادة القدرات والنشاط النفسي زيادة ملحوظة؛ تلك إحدى مصادر الإنتاج الفني، وإن تحليل شخصية الأفراد ذوي المواهب الفنية، ليدلنا على العلاقات المتغيرة القائمة بين الخلق الفني والانحراف والعصـــاب، بقدر ما كان التسامي كاملاً أم ناقصاً... وإن الجانب الأكبر لما نسميه الطبع، مركب من مادة المنبهات الجنسية، ومؤلف من ميول ثبتت منذ الطفولة أو اكتسبت من طريق التسامي أبنية الغاية منها كبت الاتجاهات المنحرفة التي استحال استخدامها[3]".

- **أبيات تقرأ طردا وعكسا** في "غزليات" الملوك الأيوبيين ودلالتها الجنسية

في شعر ملوك بني أيوب، مقطوعات تقرأ أبياتها طردا وعكسا؛ وهو لون من النظم شاع استعماله في تلك الحقبة من الزمن[(4)]، وقد برع فيه –من الملوك- الملك الأمجد الذي خصص له قصائد ومقطوعات مستقلة، كقوله في مقطوعة-من بيتين- رائية من الرمل والقافية من المتراكب :

1ـ تاج الملوك. الديوان.ص11.

2ـ الملك خليل الأيوبي. الديوان. ص149

3ـ سيجموند فرويد. الموجز في التحليل النفسي. ص 93

4ـ ينظر: محمد زغلول سلام. الأدب في العصر الأيوبي.ص262 - 268

أَسَروا قَلْبِي وَدَمْعِي أَطْلَقـُوا	أَطْلَقُوا دَمْعِي وَقَلْبِي أَسَروا [1]

وقوله أيضا في قصيدة ميمية من الرمل والقافية من المتراكب:

زَعَـــــمُوا أَنِّي خَؤُونٌ في الهـوى	فــــي الهَوَى أَنِّي خَؤُونٌ زعمـوا
أَثِموا حقـاً وقـد ظـنُّوه بـــــي	بِي وقـد ظَنُّوه حـقـاً أَثِمـــــوا
ظلموا لمَّا رَأَوْنِـي مُنْصِفـــــــاً	مُنْصِفـاً لمَّا رَأَوْنِـي ظَلَمـــــــوا
علموا مـا في فؤادي منهـــــمُ	منهمُ مـا في فؤادِي علمــــــوا
نقمـوا فرط ولوعـي بهـــــمُ	بهـمُ فرطَ ولوعـي نقمــــــوا
سلموا مِنْ لوعةٍ بِي في الحـشــا	في الحشا من لوعةٍ بـــي سلمـوا
حكمـوا لمَّا رَأَوْنِـي طـائِعـــــاً	طـائِعاً لمَّا رأونـي حكــمـــوا
كَرُموا أَصلاً وطابوا عنـــصراً	عنصـــراً طابوا وأَصْـــلاً كَرُمـوا[2]

وله أيضا مقطوعة من خمسة أبيات على نمط الأبيات السابقة التي تقرأ معكوسا من أول البيت إلى آخره، وهي لامية من المتدارك والقافية من المتراكب مطلعها:

رحلـــوا سحراً جلبوا فِكَراً	فِـــكَراً جلبوا سحراً رَحلوا
عدلوا عن عهدِهمُ طـوعاً	طوعاً عن عهـدهمُ عدلوا
فعلوا بِدَعـاً بمحبَّتهـــــمُ	بمحبَّتهـمُ بِدَعـاً فـعلـوا [3]

وجلي أن الملك الأيوبي ههنا، نظرا إلى ما توفره الأبيات من إيقاع؛ يوفر لنفسه أولا، وللمتلقي تاليا؛ شعورا باللذة... وهو شعور يفصح عن المكبوت في اللاشعور... ولما كانت المداعبات الممهدة للعمل الجنسي مقدمة للذة تثير المحبين وتغريهم على الوصول إلى هزة الجماع، فإن الأشكال الفنية والوسائل الجمالية التي يعتمدها الشعر، تحدث الاهتمام الأولي في السامع، ليتابع القطعة الفنية بشوق واهتمام. حتى إذا تتابعت أقساط اللذة وتوالت أدوارها، ولدت في السامع توترا نفسيا من شأنه أن يتزايد تدريجيا. عندئذ يصبح السامع منجذبا إلى الجهد التخيلي، فيتغلب على مقاوماته ويصل شيئا فشيئا إلى ذروة العاطفة، حيث يجد تفريجا لشعوره وارتياحا لتوتره، وتكون اللذة القصوى[4].

وللملك الأشرف أحمد مقطوعة واحدة على هذا النمط؛ وهي لامية من الرمل

1ـ الأمجد.الديوان.ص348

2ـ المصدر نفسه.ص349

3ـ م.ن.ص35.

4 ـ خريستو نجم. النرجسية في أدب نزار. ص1.7 - 1.8

والقافية من المتدارك، منها:

عَـــاذِلِي كفَّ ملامِي في الهوى	في الــهوى كفَّ ملامِي عاذلـــي
قــاتلي قلبي رماني عامِــــــدًا	عامدًا قلبي رماني قــاتلـــــــي
دامَ لــــي لمَّاَ رآني صابـــــرا	صابرًا لَمَّا رآني دامَ لِــــــــي
طابَ لــي من التجنِّي في الهوى	في الهوى من التجني طـــابَ لِيْ[1]

ويستغل الشاب الجميل هذا الفن في إحدى موشحاته، فيقول:

أعداكُمُ فِي حالتي من بعـــدكمْ	من بعدكم في حالتي أعداكـــــمْ[2]

*** اللف والنشر**

من المحسنات البديعية التي وردت بقلة في "غزليات" الملوك الأيوبيين، ما يعرف "باللف والنشر"، "وهو أن يذكر متعدد على جهة التفصيل، أو الإجمال، ثم يذكر ما لكل واحد من غير تعيين، ثقة بأن السامع يرده إليه..."[(3)]، كقول الملك بهرام شاه في قصيدة سينية من الوافر والقافية من المتواتر:

وَأَنظرُ لي وللواشينَ فيها	برغمٍ منهمُ حُزْناً وَعُرْسا[(4)]

حيث جعل الحزن للعشاق والعرس للحساد؛ وكأني بالملك من خلال ذلك، يبدي سخطه على الحساد، وبالتالي ساديته... وآية ذلك أنه بوصفه محبا مقهورا؛ وجد في شعر الحب، متنفسا له كي يفرج عن كربه وهمومه بعد بين الحبيبة/الأم...

ويرى بعض الباحثين، أن هذه الطريقة لم يعرفها العرب في أنماط تفكيرهم وفي أساليبهم الأدبية إلا بعد ترجمة الفلسفة اليونانية في الأعصر العباسية[(5)]. بيد أن هذا الرأي على أهميته، لم يمنع الملك الأيوبي وسواه من الشعراء قبل العصر العباسي، من الاهتداء إلى مثل ذاك التعبير، بحكم تجربته الشعرية أو معاناته الواقعية أو الوهمية....

· لزوم ما لا يلزم

يعد هذا اللون من البديع من أشهر المحسنات اللفظية استخداما في "غزليات"

1ـ الملك الأشرف أحمد. مخطوط الديوان. ص319

2ـ الملك خليل الأيوبي. الديوان. ص182

3ـ ينظر: محمد سليمان عبد الله الأشقر. معجم علوم اللغة العربية. بيروت، مط. مؤسسة الرسالة، ط1، 1415/1995، ص355 - 356

4ـ الأمجد.الديوان.ص164

5ـ للمزيد: ينظر: عبد الحميد جيدة، ومصطفى الرافعي. فنون صناعة الكتابة.ص147

الملوك؛ فالملك بوري مثلا، ألزم نفسه باللام المشددة المفتوحة قبل حرف الروي في مرثية له تائية من الطويل والقافية من المتدارك؛ منها:

رَعَـــى اللهُ أَقْوَامًا عَلَيَّ أَعِــــــزَّةً تَوَلَّــوا، وَقَدْ كانوا الحَيَاةَ فَوَلَّـتِ

وكانوا غِياثًا، ثُـــمَّ عَادُوا رَزِيَّـــــةً لَقَدْ عَظُمَتْ تِلْكَ الرَّزَايَا وَجَـلَّتِ!

وفي اليأسِ مَا يُسْلِي النّفوسَ عَنِ الهَوَى ولكنَّ نَفْسِي عَنْهُمُ مَا تَسَـلَّـــتِ[1]

وكذلك ألزم نفسه بالفاء المفتوحة قبل حرف الروي في مقطوعة تائية من مجزوء الرجز والقافية من المتدارك، منها:

لِـي مُقْلَةٌ قَدْ أَلِفَـــتْ فيــضَ الدُّمُوْعِ لَوْ شَفَتْ

كَـــمْ وَكَفَتْ دموعُــهَا صبـــابَةً، وما اكْتَفَـتْ

رُمْـــتُ شفاءَ غُلَّتِـــي بِوَصْـــلِهِ، فما اشْتَفَتْ

ومــــا استجدَّتْ غرضًا ولا بِخَلْفٍ كَلِفَـــــتْ[2]

ومن أمثلته عند "لشاب الجميل" قوله ملزما نفسه بالألف الساكنة قبل حرف الروي، في مقطوعة ميمية من السريع والقافية من المترادف:

مَا أَطْيَبَ العيشَ بلا حاسِـــــدٍ يُكَدِّرُ الصَّفْوَ ويـــبدي المَـلامْ

واعلمْ بِأَنَّ العيشَ عارٍ مِــنَ العَارِ عَلَى السّتَّةِ بَيْنَ الأَنـــــــــامْ

الكيسُ والكأسُ وعصرُ الصـــبــا ووصلُ مَنْ نَهْوَى، وَفَقْدُ السـقامْ

أيضاً، وأيامُ الرّبيعِ التـــــــي يبدو بها النُّور وَيُنْفَى الظّـلامْ

كلُّ امرئٍ قد فاتَهُ فليقـــــلْ: على لذيذِ العيشِ منّـي السّـلامْ[3]

وقوله أيضا في قصيدة نونية من الخفيف والقافية من المتواتر:

عاذِلِي لَوْ رَأَيْتَ داخِـلَ قَلْبِـــي لَتَنزَّهْتَ فِي مقامِ الحسينِ

ورحِمْتَ المُحِبَّ فِي كُلِّ حَـــالٍ وَرَفَعْتَ العُشَّاقَ بالرَّاحَتَيْنِ

أَنَا لَمْ[4] أَنْسَهُ وَلَوْ مُتُّ وَجْـــدًا كيفَ أَنْسَى تَوَرُّدَ ال،وجنتينِ

هَلْ أَرَى حِيْلَةً بِلَثْمِ خــــدودٍ قَدْ حَمَاها بِصَارِمِ المُقْلَتَيْـنِ[5]

1ـ تاج الملوك. الديوان. ص127 - 128

2ـ تاج الملوك. الديوان. ص129 - 13.

3ـ الملك خليل الأيوبي. الديوان. ص146

4ـ الأصح: لن أنساه...

5ـ الملك خليل الأيوبي. الديوان. ص157

- **الملمعات والأثر الفارسي وعقدة النقص عند بوري**

الأثر الفارسي، كانت معالمه واضحة في شعر ملوك بني أيوب،...وربما يعود الفضل في ذلك إلى:

- الشعراء الفرس الذين كانوا ينتقلون بين مختلف المدن الأيوبية مؤثرين في اتجاهات الشعر وموسيقاه على حد سواء...[1]
- بعض الشعراء العرب- في القرن السادس الهجري- الذين أولعوا بترجمة الشعر الفارسي إلى شعر عربي، هادفين إلى إظهار مهارتهم الفنية في اللغتين؛ ومن هؤلاء الشعراء عبد الله الأيبوردي (ت 57هـ) الذي نظم قصيدة لامية من الطويل والقافية من المتواتر ترجم فيها أمثال الفرس، أولها:

صِيَامِي إذا أَفْطَرْتُ بالسّحْتِ ضَلَّةٌ   وعِلْمِي إذا لَمْ يُجْدِ ضَرْبٌ مِنَ الجَهْلِ[2]

وليس من شك في أن هذه الترجمات كانت سبيلا لإدخال معان جديدة إلى الشعر العربي...

ومما ابتدعه الفرس -وأثر في اتجاهات "غزل" ملوك بني أيوب- ظاهرة التورية والتشبيه بأحرف الهجاء؛ وأصبحت التورية والتشبيه بالحروف زينة بديعية شائعة في العصر الأيوبي؛ فشبه الشعراء الصدغ بالواو، والحاجب بالنون، والعين بالعين،

1ـ تبرز في هذا المجال شخصية الشاعر الفارسي جلال الدين الرومي (ت672هـ)الذي أثر في اتجاهات الشعر الصوفي العربي، وديوانه المعروف بـ"المثنوي المعنوي"، كان ثورة على علم الكلام والفلسفة... وكان لسفره إلى بلاد الشام سنة 63.هـ أثر في اتجاهات الشعر الصوفي فيها... كما كتب الرومي الشعر الملمع، وهي مقطوعات من الشعر الفارسي يرد فيها شطر أو أكثر من الشعر العربي على نظام مخصوص...ولعل الشعر الملمع قد أثر في دخول كلمات فارسية جديدة إلى الشعر العربي آنذاك...(ينظر: محمد عبد السلام كفافي. جلال الدين الرومي: حياته وشعره. دار اليقضة العربية. ط1، 1971م، وينظر: أبو الحسن الندوي. رجال الفكر والدعوة في الإسلام. دمشق. نشر وتوزيع مك.دار الفتح. ط1، 1965م، ص255)

ولم يكن الرومي الشاعر الفارسي الوحيد الذي زار الشام، ومكث فيها فترة من الزمن، ونظم شعرا باللغتين العربية والفارسية، بل نجد أيضا سعدي الشيرازي، والشاعر سلطان ولد ابن الشاعر جلال الدين الذي نظم شعرا عربيا صوفي النزعة...ومن المرجح أن هناك شعراء آخرين من الفرس - غير من ذكرناهم- قدموا إلى الدولة الأيوبية، فأثروا في شعر وثقافة ملوكها...(ينظر: عمر فروخ. تاريخ الأدب العربي. ج3، ص7.2)

2ـ الثعالبي، أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل. يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر.تحق. محمد محي الدين عبد الحميد. القاهرة. مط السعادة، ط2، 1965م، ج4، ص91.9-

والقامة بالألف، والفم بالميم والصاد...[1]، وتبدو هذه الظاهرة -التي انتقلت إلى "غزليات" الملوك- بشكل واضح في شعر الملك الناصر داود والشاب الجميل...

ومن مظاهر التأثير الفارسي أيضا شيوع الأوزان الشعرية التي تنتمي إلى أصل فارسي؛ من مثل الدوبيت الذي نجد أمثلته في ديوان الملك خليل الأيوبي، وديوان الملك الأمجد بهرام شاه، وغيرهما...[2]

ولم تقف ثقافة ملوك بني أيوب الأجنبية عند اقتباس بعض المفردات فحسب، كقول تاج الملوك –الأخ الأصغر لصلاح الدين الأيوبي[3]- في قصيدة ميمية من الخفيف:

فَشَذَاهُ من البَنَفْسَجِ والنّـــَرْ جَسِ، والمرْدكوشِ، والنَّمـــامِ[4]

فالمردكوش هو نوع من الرياحين ذو رائحة زكية، وهو معرب (مرده كوش) بالفارسية، ومعناه آذان الفأر...

وقوله أيضا في القصيدة السابقة مستخدما لفظة فارسية أخرى هي "الهزار" ومعناها العندليب:

فَهْيَ ما بين بُلْبُلٍ، وَهَـــزَارٍ[5] وحمامٍ، وَهُدْهُدٍ، ويمـــــامِ[6]

بل تظهر هذه الثقافة جلية في ما ورد في تقديم بعض مقطوعات الملك بوري الغزلية، وهو:

"وقال أيضا [من الخفيف والقافية من المتراكب]، وقد سمع أبياتا عجمية يغنى بها موازنا لها:

أَبُثُّ ما بي فَكَيْفَ أسترُهُ[7] وانهمالُ الدُّمُوْعِ تُظْهِـرُهُ؟!

1ـ خليل بن أيبك، الصفدي (ت 764هـ). الغيث المنسجم في شرح لامية العجم. القاهرة. المط الأزهرية (وتوجد طبعة أخرى هي طبعة دار الكتب العلمية . بيروت. ط1، 1975م، ج1، ص128)

2ـ سنتحدث عن ذلك في الملاحق...

3ـ سترد ترجمته لاحقا...

4ـ المردكوش –كما جاء في كتاب (محيط المحيط/مرد): "المردقوس من الرياحين التي تزرع في البيوت وغيرها، دقيق الورق، بزهر أبيض، له بزر كالريحان...، معرب (مُرْده كوش) بالفارسية، ومعناها آذان الفار، وربما قيل مردكوش بالكاف".(وينظر أيضا: الجواليقي: المعرب من الكلام الأعجمي. القاهرة. دار الكتب المصرية. ط4، 1389/1969، ص357). والنمام: نبت كالنعنع لكنه أشد بياضا، له بزر كالريحان، عطري قوي الرائحة. سمي بذلك لسطوع رائحته.

5ـ الهزار: العندليب؛ فارسية معربة. (ينظر: أدى شير. الألفاظ الفارسية المعربة. بيروت. المط الكاثوليكية. ط1، 19.8م، ص157). اليمام: الحمام.

6ـ الملك تاج الملوك الأيوبي. الديوان. ص237 - 239

7ـ هذا الشطر غير مستو على وزن الخفيف...

مارشًا أُبْدِعَتْ مَــــحَاسِنُـهُ   قومُها[1] في العيونِ منظـرُهُ

كم إلى كم تصدُّ عَنْ دَنِـفٍ   حين يرجو الوِصالَ تحذَرُهُ[2]"

فسماع الملك بوري تلك الأبيات الأعجمية، دليل قاطع على معرفته تلك اللغة، وتعمقه فيها تعمقا ساعده على محاكاتها والنسج على منوالها.

إلى ذلك، جاء في قافية الهاء من ديوان الملك بوري ما يأتي:

"وقال أيضا عجمي وعربي [من الخفيف والقافية من المترادف]:

دِلِ ما إرْفَاقِ باو سَخْتَــــاهْ[3]   يا هلالاً عــــلى الوَرَى قدْ تاهْ

جَنْدِ مُسْلِمْ أَزْجورِ باو كَفْتاهْ[4]   مَنْ تُرى بالصُّدُوْدِ قَدْ أفْتَاهْ؟![5]"

وهذا دليل آخر يؤكد تمكن تاج الملوك من الفارسية تمكنا ساعده على تطويعها بتلك الصورة التي نراها في هذين البيتين؛ تلك الطريقة التي تسمى "بالملمعات". وكأني بالملك بوري الذي يتفرد من بين الملوك باستخدام الملمعات، وعى مركب النقص الذي يحيطه؛ فما كان منه إلا أن تعلم الفارسية، وطوعها في ميدان الحب... وآية ذلك، أن الشعور بالنقص هو قوة الدفع الأولى للسلوك عند بوري؛ يقول إدلر: "إن كل طفل، وهو يقف بمفرده، أعزل عن معونة الآخرين، لا يلبث أن يشعر إن عاجلاً أو آجلاً بعجزه عن معالجة شؤون العالم الواقعي. وهذا الشعور بالعجز، هو القوة الدافعة، ونقطة الارتكاز الأولى التي يبدأ منها جهاد الإنسان، وهو يقرر الهدف الأقصى لوجوده"[6].

فالطفل حين يولد، يكون بحاجة إلى نوع من الرعاية والاهتمام، وهي رعاية سرعان ما تستحيل في نظر الطفل إلى نوع من التسلط على نفسيته؛ لأنها تشعره بعجزه، ما يولِّد لديه شعوراً بالنقص، ويفضي به إلى أن يبني لنفسه عالماً من الخيال يكون فيه سيداً مطاعاً، ويسعى إلى تقديم نفسه للآخرين على أنه مركز القوة، وسيد القرار...

1ـ قومها: من قوام -بكسر القاف- بمعنى: عماد، وملاك.

2ـ تاج الملوك. المصدر نفسه. ص39

3ـ دل ما: -بالفارسية- بمعنى: قلبنا. إرفاق: بمعنى رفق. باو: له. سخت: بالحاء المعجمة: القسوة والظلم.(المعنى: رفقا بقلبنا لما ناله من قسوة).

4ـ جند مسلم: كثير من المسلمين. أز: من. جور: ظلم. باو: له. كفت: قول أو كلام. والمعنى: كثير من المسلمين بسبب ظلم المعشوق صاح قائلا: "من ترى...". ولعل المعشوق هنا كان مسيحيا، ما دعا كثيرا من المسلمين إلى أن يطالبوا الشاعر بالصد عنه، ومجازاته بالمثل...

5ـ تاج الملوك. م.س. ص248

6ـ سيجموند فرويد. الموجز في التحليل النفسي. ص254

وإدلر يركز في تحليله للسلوك الإنساني، على سنوات الطفولة الأولى؛ لأنها هي الموجّه للسلوك في المستقبل، مقلّداً أستاذه فرويد؛ "لأن الأساليب التي يتخذها الطفل للتعويض عن شعوره بالنقص، تقرر طبيعة الهدف الذي يوجه نشاطه خلال حياته كلها".

وبحسب تفسير إدلر؛ فإن النشاط الإنساني تعبير عن هذا الشعور، لكن الناس يختلفون في طبيعة النقص، وطريقة التعبير عنه وتعويضه، وهو أمر لا يتم إلا على أنقاض الآخر من خلال "قوة الإرادة، وفرضها على الجماعة، والتسلط على المجتمع، فكأن تحقيق الهدف يأتي عن سبيل الكفاح، والاقتحام لا على سبيل الألفة والتعاون مع المجتمع، والفرد إذ يبلغ النجاح في مساعيه، فإن نجاحه يعني الحيلولة بين الآخرين وبين تحقيق أهدافهم"[1].

نكتفي بهذا القدر من الأمثلة على بعض المحسنات البديعية في "غزليات" الملوك، ونشير إلى أن "مجيء هذا النوع في الشعر يزيد من موسيقاه، ويجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم مختلفة الألوان، يستمتع بها من له دراية بهذا الفن، ويرى فيها المهارة والمقدرة الفنية"[(2)]، مع الأخذ في الحسبان، أن بعض نظم الملوك الأيوبيين في هذا المجال، لم يكن – بالضرورة- صادرا عن تجربة حب حقيقية؛ إنما كان هدفه- ولا سيما ما جاء منه متكلفا- إظهار البراعة البديعية التي تقف وراءها أسباب عديدة؛ لعل أكثرها أهمية:

- مراعاة المقاييس الأدبية المتعارف بها في العصر الأيوبي... تلك المقاييس التي كان من أبرز مظاهرها الاتجاه إلى البديع، أو الصناعة اللفظية[3]...
- إرضاء الملوك أنفسهم، بعد الفاجعة التي تعرضوا لها – كما يدعون-، ولكأن الإخفاق في الحب يدفعهم دفعا إلى إثبات جدارتهم في ميدان الشعر....وفي ذلك تعويض وعزاء...
- المنافسة بين الملوك وشعراء العصر الأيوبي التي طالما تغنى بها الملك بهرام شاه في ديوانه؛ كقوله في قصيدة عينية من الطويل والقافية من المتدارك:

مَتَى سمعُوا مِنَّا البَدِيْعَ، وَعَظَّمُوا   مَحَاسِنَهُ، نَظَّمْتُ مَا هُوَ أَبْدَعُ[4]

1 ـ سيجموند فرويد. المرجع نفسه، ص256

2ـ إبراهيم أنيس.موسيقى الشعر.ص45

3ـ محمود إبراهيم. صدى الحروب الصليبية في شعر ابن القيسراني.عمان. مك الأقصى. نشر المك الإسلامي. ط1، 1391/1971، ص298

4ـ الأمجد. الديوان. ص31.

وقوله في قصيدة رائية من البسيط والقافية من المتواتر مشيرا إلى تفوقه على المنافسين:

فَيذعِنُونَ إذا مَا هَزَّهُمْ غَزَلِي   هَزّ النَّسِيْمِ فروعَ البانِ والغارِ[1]

ويقول أيضا في قصيدة أخرى قافية مفتخرا بقوة تأثير شعره المزخرف في المتلقي الذي يطلب التسلية:

إذا أَنْشَدْتُهُ انْفَرَجَتْ قلوبٌ   بِهَا مِنْ شِدَّةِ البُرَحَاءِ ضِيْقُ[2]

وكأني بالملك الأيوبي الذي يفتخر دوما بتفوقه في ميدان شعر الحب، وعى ما كان يعتريه من شعور بالنقص؛ فعمد إلى التعويض"، مستعينا بصنعته البديعية؛ فيكون بذلك، قد بدد ذاك الشعور، أو بتعبير أصح، الشعور بالدونية الذي هو مكمن النبوغ والإبداع عنده، ما دفعه إلى مواجهة ذلك من طريق عملية التعويض التي، بحسب إدلر: "تدفع صاحبها إلى التفوق... وهذا ما يميز العبقري من العصابي الذي يتخذ من هذا النقص حجة لعدم بذل الجهد..."[3]

- حياة الترف التي كان يعيشها الملوك بين الأموال والنعيم، "وفي قصور عامرة بأفخر الرياش، سامقة عالية البناء، مبنية على شواطئ [الأنهار]، محاطة بالحدائق الناضرة التي تجمع أنواع الثمار والأزهار، إلى جانب ما يمكن أن يسر النفس ويمتع الجسد من زينة ورونق..."[4]، ومن ثم، ليس بالغريب أن يظهر أثر تلك الزينة، وذاك التنميق في أدبهم؛ منظومه ومنثوره...[5]

1ـ الامجد، المصدر نفسه. ص14.

2ـ م.ن. ص365

3ـ حسين أحمد عيسى. الابداع في الفن والعلم. مجلة عالم المعرفة الكويتية. العدد 24، ص68

4ـ محمد زغلول سلام. الأدب في العصر الأيوبي. ص39.

5ـ يلاحظ في هذا السياق أن القطع النثرية التي ألفها بعض الملوك من أمثال الملك داود، وابنه الملك حسن،...تعج بمظاهر البديع...فمن نثر الولي المهاجر -الذي تظهر فيه الزينة والتنميق- حل البيتين المشهورين، وهما:

وعاهَدْتُ عيني أنْ تَشُحَّ بمائِها   ففاضَتْ دمًا في يومِ بينهم همًــا

فقلتُ لها: يا عينُ غَدْرًا أهكذا؟   فقالتْ: ضَمنت الدمعَ لم أضمن الدّما

ولقد عاهدت عيني أن تشح بمائها، وأن لا تسح بقطر سمائها، فلما أزمع الأحبة على النقلة، وأجمع حداتهم على الرحلة، جادت عن يقيق دموعها بقاني نجيعها. فقلت لها: إن الغدر بعد المعاهدة شين، كما أن الوفاء قبل المودة زين. فقالت: إنما ضمنت دمعا، ولم أضمن دما. وماذا على الحالف أن لا ينثر درا، إذا نثر عندما؟. (ينظر: الملك الأمجد حسن. الفوائد الجلية. ص161.16-)

ومنه أيضا حل بيت أبي الطيب المتنبي:

إنّ القتيلَ مُضرَّجًا بدموعِهِ   مثلُ القتيلِ مضرجا بدمائِهِ

قتيل الهجران في مكر سهاده، كقتيل المران في معترك جهاده، إلا أن هذا بإعانته نفذ فيه السلاح، =

يتضح مما سبق، أن طرق الملوك في التعبير عن الحب والغزل في أشعارهم، تترجح بين الصدق والتزييف؛ فهم حين يحاولون جاهدين السير وراء التلاعب بالألفاظ والتمسك بالتوشية البديعة، ينسون أو يتناسون التعبير الصادق عن عواطفهم، ويتركون جانبا الإيحاء الذي يشع في حياتهم الداخلية الخاصة...وقد يكون لهذا التعليل ما يسوغه؛ إذ من الصعب على الإنسان- مهما أوتي من عبقرية- أن يشغل بألاعيب تستنفد جهده وتفكيره، ثم يعبر في الوقت نفسه تعبيرا صادقا عن إيحاء أو شعور يجيش في صدره.... وهم في كل ذلك، لم يبرحوا ميزة التعلق بالحبيبة/الأم...

= وهذا بمدافعته أنفذته الرماح، وهذا حياته موجبة لمماته، وهذا ميتته سبب لحياته، وهذا يصلى في معاده جحيما، وهذا يجزى فيه جنة ونعيما.

(الملك الأمجد حسن. المصدر نفسه. ص161)

الفصل الخامس

في علم المعاني
الجملة في علم المعاني وأركانها

الكلمة لفظ دال على معنى مفرد وأقسامها ثلاثة: الاسم والفعل والحرف.

ويتركب من ذلك كلام يقال له المركب يقوم على التركيب الإسنادي (مسند ومسند إليه)، وهما أصل الجملة وعمادها... وهناك تركيب إضافي (المضاف والمضاف إليه)، والتركيب البياني: (كل كلمتين؛ الثانية توضح الأولى، وأقسامه ثلاثة: وصفي، توكيدي، بدلي)، والتركيب العطفي، والتركيب المزجي، والتركيب العددي.... والخمسة الأَخيرة لا تشكل في بنيتها التركيبية وحدها جملة مفيدة في أغلب الأحيان.

فالجملة تتشكل وفق مفهوم الإسناد المفيد لمعنى، فإذا تم بالمسند والمسند إليه، تمت الجملة، وقد يستدعي أحدهما أو كلاهما كلاماً آخر لإتمام المعنى، يقال له الفضلة، وربما يحتاج ذلك كله إلى أدوات تسمى أدوات الربط.

ولذا؛ فالكلام:"هو القول المفيد بالقصد. والمراد بالمفيد ما دل على معنىً يحسن السكوت عليه". فإذا لم يُفِد معنىً تاماً مكتفياً بنفسه فلا يسمى كلاماً...

والجملة كما قال إبراهيم أنيس: "أقل قدر من الكلام يفيد السامع معنىً مستقلاً بنفسه؛ سواء تركب هذا القدر من كلمة واحدة أو أكثر"[1]. وإلا فلا تسمى جملة مفيدة ولا ينطبق عليها تعريف الكلام. ونلحظ في بناء الجملة تقدم الذات الفاعلة على أنها (المسند إليه) دائماً؛ والذات أبداً تأتي اسماً ثابتاً بينما الفعل متغير؛ بمعنى أن (الذات) سبقت (الحدث) في الوجود. ولهذا قُدِّمت الجملة المسبوقة بالاسم على الجملة المسبوقة بالفعل عند البلاغيين، وأهل اللغة في إطار المسند والمسند إليه... ولا عبرة للفضلة في تقسيمها، أو لأدوات الربط بينها وبينهما.

1ـ من أسرار اللغة 276.

فالجملة إما أن تكون جملة اسمية أو جملة فعلية؛ فيما قسمها ابن هشام باعتبار صدرها إلى ثلاثة أقسام؛ فما صدرها اسم هي جملة اسمية، وما صدرها فِعْل هي جملة فعلية؛ وما صدرها ظرف هي جملة ظرفية... وزاد الزمخشري وغيره الجملة الشرطية.

واستنكر ابن هشام الجملة الشرطية وردَّها إلى الفعلية؛ ونحن نردُّ الجملة الظرفية إلى الاسمية أو إلى الفعلية تبعاً لتقدير المعنى في الكلام؛ فإن قلنا: أعندك زيد؟ وقدرنا الكلام (بكائن أو مستقر)، فالجملة اسمية؛ ويعرب زيد (مبتدأ)؛ وإن قدرناه فاعلاً لفعل محذوف تقديره (استقر) فالجملة فعلية... وقس على ذلك كل كلام يحتاج إلى تقدير سواء صُدِّر بظرف أم غيره.

أما الفضلة فهي اسم يذكر لتتميم معنى الجملة(المكونة من المسند والمسند إليه) إذا لم يتم بهما معنى مفيد...وقد يلزم التركيب وجود أدواتٍ تربط أجزاء الجملة كالشرط والقسم والاستفهام والتمني والترجي... وتقع الأدوات حرفاً واسماً... وتسمى أدوات الربط.

وبناء على ذلك كله تنقسم الجملة إلى قسمين: (الاسمية والفعلية)، باعتبار ركنيها فقط...

أ-الجملة الاسمية:

هي كل جملة تصدَّرت باسم، ووضعت لإفادة ثبوت المسند للمسند إليه؛ أو استمراره بالقرائن الدالة عليه؛ أو الثبوت أو الاستمرار معاً...

وموضعها: المبتدأ والخبر؛ والاسم والخبر مع إن وأخواتها، ولا النافية للجنس، واسم الفعل. والأصل في الخبر أن يأتي نكرة مشتقة في ذلك كله، وقد يأتي جامداً؛ نحو: هذا حجر.

وكذلك الأصل في الجملة الاسمية أن تدل على الثبات ودوامه كقولنا: الشمس ساطعة؛ أو كقولنا: الماءُ تجمُّدُهُ في درجة الصفر... فالمبتدأ مسند إليه لأنه لم يسبقه عامل، وهو الشمس والخبر أسند إليه (ساطعة)، وتمت به الفائدة... فصفة السطوع ثابتة فيها الدوام والاستمرار في الفعل؛ وكذا التجمد. فالجملة الاسمية تفيد الاستمرار بالقرائن إذا لم يكن في خبرها فعل؛ نحو: العلم نافع. فالعلم نفعه مستمرـ (هذا هو الأصل فيه...) ـ والسياق لا ينكره كما أن المنطق والعقل لا ينكره. وعليه قوله تعالى في وصف رسول الله (ص): (وإنك لعلى خلق عظيم) (القلم 68/4).

فهذه الصفة من الخلق الكريم مقترنة على الدوام بذكر رسول الله؛ ومدعاة لتمثلها من قبل الناس أجمعين.

ويطلق على هذا النمط من الاستمرار الاستمرارُ التجددي الذي يعرف كثيراً باستخدام الجملة الاسمية للقرائن فيها؛ كما في قول النَّضْر بن جُؤَيَّة يتمدَّح الغنى والكرم:

لا يألف الدرهمُ المضروب صُرَّتَنا   لكنْ يمرُّ عليها؛ وهو منطلقُ

فالشاهد قولـه: (وهو منطلق)؛ فالدرهم لا يستقر عنده؛ لذلك فهو باستمرار ينطلق كرماً وإغاثة للناس المحتاجين... وقد قدَّم السياق القرائن الدالة على ذلك، وعليه قوله تعالى: (ولكم في القصاص حياة) (البقرة 2/179). فالأخذ على يد المجرم حياة للمجتمع واطمئنان له.

وقد يكون السياق في معرض ذم يراد به الاستمرار والثبوت معاً كما في قوله تعالى: (إن المنافقين يخادعون الله وهو خادعهم) (النساء 4/142).

فالشاهد (وهو خادعهم)؛ فالسياق أن المخادع ما يخدع إلا نفسه ولن يوقعه فعله إلا في الشرور على الدوام والثبات، ولهذا كان الفعل (يخادعون) مفيداً للتجدد مرة بعد مرة، ولم يقيد بزمن، وإن كانت صورته صورة المضارع، فقوَّى المعنى في (خادعهم).

وأما إذا كان خبر الجملة الاسمية جملة فعلية فإنها تفيد لفت السامع إلى حدوث الفعل مجدداً في زمن ما؛ وصار على وجه الثبات كقولنا: زيد سافر... وهذا مغاير تماماً لقولنا: سافر زيد... فهنا زيد لم يسافر إلا مرة واحدة في وقت مضى.. فالزمن الماضي المخصوص بالسفر محدد... وكذا نقول في الزمن المضارع، (الحاضر) فهو مخصوص بوقت ما وإن تضمن معنى التجدد والاستمرار من بعدُ، نحو: زيد يدرس، ومحمد يأكل، وعدنان يشرب. فالفعل ليس على جهة الدوام الأزلي... أو الثبات المطلق... فقد يأتي وقت لا يدرس فيه زيد، ولا يأكل فيه محمد، ولا يشرب فيه عدنان...

ومن الشواهد الشعرية على الحَدَث الذي جرى في الزمن الماضي المخصوص ما قاله المتنبي لسيف الدولة في تكثير حساده؛ (أنت الذي صيرتهم....)، وخاطبه بصيغة الأمر في مطلع البيت:

أَزِلْ حَسَدَ الحُسَّاد عني بكبْتهم   فأنتَ الذي صَيَّرْتَهم لي حُسَّدا

ب-الجملة الفعلية:

هي كل جملة صدرها فعل، وتوضع لإفادة الحدوث في زمن مخصوص كالماضي والمضارع مع الاختصار؛ أو تفيد الاستمرار التجددي إذا دلت عليه القرائن.

ومواضعها الفعل التام مع فاعله أو نائبه، والفعل الناقص مع الاسم والخبر؛ والفعل

اللازم والمتعدي؛ والجامد والمتصرف....

فمن الجمل التي تفيْد الحدوث في زمن مخصوص قولنا: وصل زيد إلى المدينة. فالمتكلم أراد إفادة السامع بأن زيداً وصل في الزمن الماضي، ويصبح هذا الزمن أكثر خصوصية؛ إذا قلنا: وصل زيد إلى المدينة مساءً، أما إذا قلنا: يصل زيد إلى المدينة فالزمن مخصوص بالحاضر لا الماضي...

وقد يفيد الفعل سواء أكان ماضياً أم مضارعاً التجدد والاستمرار إذا وجدت القرائن؛ كقوله تعالى: (كنتم خَيْرَ أُمَّةٍ أُخْرِجَتْ للناس) (آل عمران 3/11).

فالخيرية ما زالت مستمرة دوام تجدد هذه الأمة وبقاء البشرية على الأرض.

إن كل ما يزيد على الركنين الأساسيين في الجملة وهما (المسند إليه والمسند) غير المضاف إليه وصلة الموصول فهو فضلة أو أداة أو كلتاهما؛ وهما قيد ذو فائدة، كالنفي والمفاعيل والحال والتمييز والتوابع والنواسخ وظن وأخواتها... ولا فرق بينها في التقييد...

وكلما زاد القيد زادت الخصوصية؛ ومن ثم زادت الفائدة بزيادة الخصوصية... ويرى الدكتور شوقي ضيف أن لواحق الجملة الاسمية التي جاء خبرها فعلاً تزيد على الجملة الفعلية... فكل ما يحمله الفعل من لواحق تحمله الجملة الاسمية معه، كقولنا: (زيد كتب مقالة كتابة حسنة)......

ومن لواحق الجملة الاسمية التوابع كالنعت والعطف والبدل والتوكيد...

وهذا كله جعل علماء المعاني لا يتبعون خطوات النحويين كلها، فتراهم يقسمون الجملة إلى جملة رئيسة وجملة غير رئيسة.

فالرئيسة ما لم تكن قيداً في غيرها؛ وغير الرئيسة ما كانت قيداً في غيرها وليست مستقلة بنفسها...

ويخرجون من ذلك إلى أن المسند والمسند إليه ركنا الجملة، وكل ما عداهما يعد زائداً عليها، وهو من القيود التي تقدم فائدة ما تبعاً لنوع القيد وطبيعته....

وبناء على ذلك كله فأقسام المسند والمسند إليه أربعة؛ هي:

1 ـ أن يكون المسند والمسند إليه كلمتين حقيقة، نحو: زيد قائم.

2 ـ أو أن يكونا كلمتين حكماً؛ نحو: لا إله إلا الله؛ فقائلها ينجو من النار؛ لأنها تعني؛ توحيدُ الله نجاةٌ من النار.

3 ـ أو أن يكون المسند إليه كلمة (حكماً) والمسند كلمة (حقيقة) كالمثل المشهور؛ تسمع بالمُعَيْدِي خَيرٌ من أن تراه؛ أي: سماعُكَ بالمعيدي خَيْرٌ من رؤيته.

4 ـ أو أن يكون العكس، المسند إليه كلمة (حقيقة) والمسند كلمة (حكماً) كقولنا:

الأمير يحكم بالعدل.

فالحقيقة في المسند أو المسند إليه أن تكون ثابتة لا تؤول ولا تقدَّر؛ بينما الحكم فيهما يقدر؛ أو يؤول على النحْو الذي يحتاج إليه أي منهما، أو كلاهما مع تمام الفائدة في المعنى...

ج-أركان الجملة ومواضعها:

الجملة تتكون من ألفاظ دالة على معانٍ مفيدة لأنها استوفت أركانها؛ فاستقامت دلالتها؛ بمعنى أن كل جملة لا بد لها من أن تقوم على أركان محددة، وإذا حذف أحدها قُدِّرَ ليستقيم الكلام. وذهب القدماء كسيبويه (ت 18هـ)، إلى أن الجملة الاسمية أو الفعلية تحتاج إلى ركنين أساسيين اصطلح على تسميتهما (المسند والمسند إليه)، ولا يغني أحد منهما عن الآخر، ولا يجد المتكلم منه بدا.

فالجملة في علم المعاني تتألف من ركنين رئيسين؛ هما: المسند: ويسمى محكوما به، أو مخبرا به، والمسند إليه: يسمى محكوما عليه أو مخبرا عنه. وما زاد على المسند والمسند إليه من مفعول، وحال، وتمييز، وأدوات الشرط والنفي[1]، والتوابع[2]، وكان وأخواتها، وإن وأخواتها، وظن وأخواتها، وشبه جملة، وضمير الفصل؛ فهو قيد زائد في تكوينها؛ إلا صلة الموصول والمضاف إليه.

والإسناد انضمام كلمة المسند إلى أخرى المسند إليه على وجه يقيد الحكم بإحداهما على الأخرى؛ ثبوتا أو نفيا؛ نحو: الله واحد لا شريك له.

المسند في البلاغة العربية

المسند إليه مدار الحدث والإسناد؛ لكن الفائدة لا تتم به وحده؛ فلا بد من مسند. فالمسند هو الذي يحقق مبدأ تثبيت العناصر الفنية بالمسند إليه، ويكسبه الصورة الجمالية الموحية... فالمسند يحتوي على الأجزاء الزمانية والدلالية اللاحقة بالمسند إليه؛ ومن ثم يرتب أجزاء الجملة كلها من اللواحق... وربما الأدوات، وإن كانت الأدوات تقع مسنداً إليه... فالمسند مع المسند إليه، يحققان تجربة شعورية وفكرية مختزنة عند المتكلم يريد التعبير عنها... بمعنى آخر؛ يحققان لطائف لغوية وبلاغية متنوعة... وليسا حالة سكونية جامدة...

فالمسند هو المخبر به عن المسند إليه؛ أو المحكوم به، لأنه صفة في المعنى، وبه

1ـ لا وما ولات وإنْ ولن ولم ولما.

2ـ البدل وعطف النسق وعطف البيان والتوكيد والنعت.

تتعلق الفائدة والتحولات لترتيب الأحداث الزمني، وفق التغير التركيبي في مفهوم البلاغيين الغربيين.

- **مواضع المسند ثمانية:**

١- خبر المبتدأ؛ نحو: عظيم في قولك: الله عظيم، وقادر في قولك: الله قادر.

٢- الفعل التام لا الناقص، نحو: غاب، في قولك: غاب الكسول...

٣- اسم الفعل: نحو: شتان، وهيهات، وآمين...

٤- المبتدأ الوصف المستغني عن الخبر بمرفوعه (أي: المبتدأ المكتفي بمرفوعه): نحو: عارف في قولك: أعارف أخوك قدر الإنصاف؟

٥- أخبار الناسخ؛ أي ما كان أصله خبر: يقصد بالنواسخ كان وأخواتها وإن وأخواتها...

٦- المفعول الثاني لظن وأخواتها.

٧- المفعول الثالث لأرى وأخواتها.

٨- المصدر النائب عن فعل الأمر: سعيا في الخير...

ووهناك من يرى أن مواضع المسند كثيرة؛ منها:

1 ـ المبتدأ المكتفي بمرفوعه: الأصل أن يأتي المبتدأ مسنداً إليه كما سبق، ولكنه قد يأتي مسنداً إذا اكتفى بمرفوع سد مسدَّ الخبر؛ فالمرفوع هو الذي يغدو فاعلاً في المعنى (مسنداً إليه) بينما المبتدأ يحل محل الخبر في عملية الإسناد كقولنا: أقائم زيد؟!... زيد: فاعل سد مسد الخبر وهو المسند إليه، لذلك كلمة(قائم) إن أُعربت مبتدأ فهي مسند، وعليه قول الشاعر:

غَيْرُ لاهٍ عِدَاكَ فاطَّرِحِ اللَّـ ـهْوَ ولا تغترر بعارض سلم

(غير) مبتدأ، وهو مسند؛ لأنه اكتفى بمرفوعه الفاعل (عداك) الذي جاء فاعلاً لاسم الفاعل (لاه).

2 ـ الخبر الذي يتصف بالمبتدأ في الجملة الاسمية:

كل خبر يتّصف بالمبتدأ يكون مسنداً كالخبر (مفيد) في قولنا: العلم مفيد؛ وكالخبر (بعيدة) في قول العرب: فلانةُ بعيدة مَهْوَى القِرْطِ؛ والخبر (مثلُ) في قول عنترة يصف ساق أمه وشعرها:

الساقُ منها مِثْلُ ساقِ نَعامةٍ   والشَّعْر منها مِثْلُ حَبِّ الفلفلِ

3 ـ خبر (إن وأخواتها): أينما وقع وكيف كان شكله فهو مسند، كقولنا: إن المجدَّ مكرمٌ، فلفظ (مكرم) خبر (إن) وهو مسند، وكذلك (موعدهم وتذكرة) في قولـه تعالى على التوالي: (إنَّ جهنم لموعدُهم)، (الحجرة 1/43). وقوله: (إنها تذكرة) (المدثر 74/55). و(عبس 8/12).

وكلمة (تبسم) في قول البحتري خبر (كأن) وهي المسند:

كأن سناها بالعشيّ لصُبْحِها   تَبَسُّمُ عيسى حينَ يَلْفظ بالوَعْدِ

والجار والمجرور (منهم) و(بعض) مسند في قول المتنبي:

فإن تَفِقِ الأنامُ، وأَنْتِ مِنْهم   فإنَّ المسكَ بعضُ دم الغزال

وقد يتساءل إنسان ما فيقول: إن لفظ (بعض) لفظ مبهم؛ فما الجمالية فيه في الإسناد؟...

ونقول: إن إبهامه قد زال بإضافته إلى ما بعده؛ وخُصِّص به... فاكتسب دلالة معينة؛ وأكسب الجملة حركة جمالية مثيرة... وكذلك نراه حين اعترض بين المسند إليه (صبري) وبين المسند (جميل) في قول أبي خراش الهذلي يخاطب امرأته:

فلا تحسبي أني تناسيتُ عهدَهُ   ولكنَّ صَبْرِي ـ يا أميمُ ـ جميلُ

4 ـ خبر كان وأخواتها: قد يأتي في خبر الأفعال الناقصة، لأن الأفعال الناقصة تعد من أدوات الربطِ، وليست من المسند إليه كالفعل التام؛ ومن ذلك قولنا: كان زيد حسنَ التدبير؛ وكقول خويلد بن مرة الهذلي:

فإِنْ أَكُ مقتولاً، فكنْ أَنْتَ قاتلي   فبعضُ منايا القومِ أكرمُ من بعضِ

فكلمة (حسن، مقتولاً، قاتلي) مسند، وكذلك (مستضعفين، جاثمين، قادرين)، في قوله تعالى: (كنا مستضعفين في الأرض) (النساء 4/97). وقوله: (فأصبحوا في دارهم جاثمين) (الأعراف 7/78 و91)، وقوله: (وغدوا على حَرْدٍ قادرين) (القلم 68/25).

5 ـ المفعول به الثاني لفعل (ظن وأخواتها):

لما كان المفعول به الثاني في ظن وأخواتها خبراً في الأصل، بقي المسند في الدلالة والحكم، وإن نُصِبَ بها وصار مفعولاً؛ كقولنا: ظننت خالداً غائباً، وكقولـه تعالى: (وإني لأظنه كاذباً) (غافر 4/37). وقوله: (وإني لأظنك ـ يا فرعون ـ مثبوراً) (الإسراء 17/12). وقوله: (وتحسبونه هيناً) (النور 24/15). وقولـه: (وترى الجبال تحسبها جامدة) (النمل 27/88). وقوله: (إنا جعلناه قرآناً عربياً) (الزخرف 43/3). وقولـه: (وجعل الشمس سراجاً) (نوح 71/16). ونلحظ أن المسند منصوب في كل ما ورد، وهو منصوب مرة ومجرور بحرف جر زائد مرة أخرى في قول الشاعر:

زعمتني شيخاً ولستُ بشيخٍ إنَّما الشيخُ مَنْ يدبُّ دَبيبا

6ـ المفعول به الثالث للفعل المتعدي لثلاثة مفاعيل: قد تتعدى بعض الأفعال لثلاثة مفاعيل كالفعل (أرى، وأنبأ ونبَّأَ، واتخذ...). والمفعول الثاني والثالث في الأصل مبتدأ وخبر، أي مسند إليه ومسند؛ كقولنا: أنبأتُ سعيداً الخبرَ صحيحاً؛ وأريتهُ الأمرَ واضحاً، وكقوله تعالى: (وكذلك يريهم الله أعمالَهم حسراتٍ عليهم) (البقرة 2/167). فلفظ (صحيحاً، واضحاً حسرات)، مسند، لأنه في الأصل خبر؛ ونصب حسرات بالكسرة؛ لأنه جمع مؤنث سالم.

7 ـ الفعل التام: إذا جاء الفعل تاماً مبنياً للمعلوم أو مبنياً للمجهول وأياً كان نوعه؛ ماضياً أو مضارعاً أو أمراً؛ فهو مسند متصف بالفاعل، فمن المبني للمعلوم والأمر قوله تعالى: (إن كنتم تحبون الله فاتبعوني يحببكم الله) (آل عمران3/31). أو كقول الشاعر:

لأستسهلنَّ الصَّعْبَ أو أُدركَ المُنى فما انقادتِ الآمالُ إلا لصابرِ

أما المسند في الفعل المبني للمجهول فهو الفعل (نُتج) في قول الشاعر:

نُتِج الربيعُ محاسناً أَلْقَحْنَها غُرُّ السحابِ

8 ـ اسم الفعل العامل عمل فعله:

اسم الفعل كلمة تدل على ما يدل عليه الفعل؛ غير أنها لا تقبل علامته، وإما أن

يكون بمعنى الفعل الماضي، نحو (هيهات) بمعنى بَعُد، وإما بمعنى المضارع نحو (أف) أي أتضجر، وإما بمعنى الأمر مثل (آمين) أي استجب.

وأسماء الأفعال كثيرة؛ منها ما ورد في القرآن الكريم كقوله تعالى: (هيهات هيهات لما توعدون) (المؤمنون 23/36). وهيهات تستعمل للماضي بمعنى بَعُد؛ وكقوله تعالى: (هاؤم اقرؤوا كتابيهْ) (الحاقة 69/19). وهاؤم تستعمل للأمر (خذوا) وكقوله: (يا أيها الذين آمنوا عليكم أنفسَكم لا يضرّكم مَنْ ضَلَّ إذا اهتديتم) (المائدة 5/15). و(عليكم) اسم فعل أمر بمعنى (الزموا)، وكقولـه تعالى: (فلا تقل لهما أُفٍّ) (الإسراء 17/23) و(أف) اسم فعل مضارع بمعنى (أتضجر). وقال الفرزدق:

ومِنْ قَعْنَبٍ، هيهات ما حَلَّ قعنبٌ   بني الخَطَفى؛ بالمنزل المتباعدِ

فأينما ورد اسم الفعل وبأي صيغة فهو مسند، لأنه حلَّ محل الفعل معنىً.

9ـ المصدر النائب عن فعله:

وينوب المصدر عن فعله سواء كان أمراً أو مضارعاً؛ فيكون مسنداً؛ ففي الأمر قول قطري بن الفجاءة:

فَصَبراً في مجالِ الموتِ صبراً   فما نَيْلُ الخلودِ بمستطاعِ

(صبراً) مصدر ناب عن الفعل (اصبر) فحل محله في كونه مسنداً؛ وكذلك قول سُحيم عبد بني الحسحاس:

أشوقاً ولمَّا يمضِ بنا غَيرُ ليلة   فكيف إذا خبَّ المطيُّ بنا عشرا؟!

(شوقاً) مصدر ناب عن الفعل المضارع (أتشتاق) فحلَّ محله في كونه مسنداً... وقد ينوب المصدر عن فعل يحمل معناه وليس من لفظه؛ كقول أبي ذؤيب الهذلي:

جَمالَكَ أيُّها القلبُ القريحُ   ستلقى مَنْ تحبُّ فتستريحُ

يقول: لا تنسَ جمالَكَ، وأراد تجمل بالصبر والإرادة.. فالمصدر (جمالك) مسند.

ويتعرض المسند إلى عدة أحوال؛ منها الحذف والذكر، والتقديم والتأخير، والفعلية والاسمية، والتنكير والتعريف... فمن دواعي حذفه: ضيق المقام بسبب توجع، والمحافظة على الوزن، والاحتراز من العبث في ذكره، نحو: إن الله بريء من المشركين ورسوله...، واتباع الاستعمال الوارد عند العرب: لولا زيد لهلك عمر...،

وبعد جواب استفهام، نحو: من أمير الشعراء؟ نقول: شوقي؛ أي: شوقي أمير...، وإن دلت عليه قرينة: ولئن سألتهم من خلق السموات والأرض، يقولن الله؛ أي: خلقهن الله... ومن دواعي ذكره: ضعف اعتماد القرينة، وزيادة التقرير والوضوح، والرد على المخاطب...

-تقديم المسند

يتقدم المسند لأغراض عديدة؛ منها:

1-قصر المسند إليه على المسند؛ نحو: عربي أنا؛ فكلمة عربي مسند مقدم؛ لأنها خبر مقدم... فقد قصرنا المسند إليه "أنا" على المسند "عربي"، وهذا النوع من القصر يسمى "تقديم ما حقه التأخير"...

2-التفاؤل أو التشاؤم: أي بسماع ما يسر المخاطب أو يسيء إليه: في عافية أنت، وفي وضع سيىء أنت، طاب صباحك، وساء فعلك...

3- التشويق إلى المسند:

ثلاثة تشرق الدنيا ببهجتها   شمس الضحى وأبو إسحاق والقمر

4-للتعظيم: رحيم أنت يا الله.... عفيفة النفس أنت يا دعد...

5-التنبيه من أول الأمر على أنه خبر لا نعت:

له راحة لو أن معشار جودها   على البر كان البر أندى من البحر

6-التخصيص بالمسند إليه: لله ملك السماوات والأرض...

المسند إليه في البلاغة العربية

المسند إليه هو أحد ركني الجملة الفعلية أو الاسمية؛ وهو أكثر أهمية من المسند؛ لأنه يمثل الركن الثابت في الجملة...فهو المُخْبَر عنه؛ أو المحكوم عليه؛ وهو الأصل في المعنى، وعليه دوران الحدث، وعنه يصدر؛ سواء وقع اسم ذات، أو معنىً، أو مصدراً، وهو معلوم من قبل السامع...

وقد يمر المسند إليه بحالات جمة؛ منها: الحذف، والذكر، والتعريف، والتنكير، والتقديم والتأخير...

- مواضع المسند إليه:

- الفاعل للفعل التام أو شبهه، نحو: اقترب الفرج، أقبل الطفل المنتصر أبوه.

- نائب الفاعل، نحو: قُتِلَ المجرم.

- المبتدأ الذي له خبر: الشمس ساطعة..
- مرفوع المبتدأ المشتق: أقائم أخوك؟
- أسماء النواسخ: إن الحياة جميلة، وكانت الحرية مشرقة...
- المفعول الأول للأفعال التي تنصب مفعولين (ظن وأخواتها): ظنت المسألة سهلة...
- المفعول الثاني للأفعال التي تنصب ثلاثة مفاعيل: (أرى وأخواتها)...

وهناك من يصنف مواضع المسند إليه على النحو الآتي:

1 ـ المبتدأ الذي له خبر كقوله تعالى: (نحن أولياؤكم في الحياة الدنيا وفي الآخرة) (فصلت31-41).

2ـ ما أصله مبتدأ؛ في:

***1* ـ اسم كان وأخواتها،** كقولنا: كان زيد مسافراً؛ وكقوله تعالى: (ما ربك بظلام للعبيد) فصلت(41 - 46). وقوله: (أليس الله بعزيز ذي انتقام) (الزمر 39/37). وقول المتنبي:

وأصبح شعري منهما في مكانه   وفي عنق الحسناء يستحسن العقْدُ

فاسم الفعل الناقص (زيد، ربك، الله، شعري) هو المسند إليه.

***2* ـ اسم إن وأخواتها؛** كقولنا: إن زيداً مجتهد...

***3* ـ المفعول به الأول لفعل (ظن وأخواتها):** أظن زيداً قادماً؛ وكقولـه تعالى: (ما أظن الساعةَ قائمةً) (الكهف 18/36)، وكقوله: (ولا تحسبنَّ الله غافلاً عما يعمل الظالمون) (النور 24/57)، وقول الفرزدق:

أأجعل دارماً كابنَي دخانٍ   وكانا في الغنيمةِ كالركابِ

فالمفعول به الأول في ما سبق (زيد، غافل، دارم)، هو المسند إليه، لأن أصلهُ مبتدأ.

***4* ـ المفعول الثاني للأفعال المتعدية لثلاثة مفاعيل:** أريت الطالب الحقَّ واضحاً؛ وأنبأت محمداً الخبرَ صحيحاً....

3ـ الفاعل، كقولنا: نجح الطالب، وكقوله تعالى: (فاستجاب لهم ربهم) (آل عمران3/195).

١- **نائب الفاعل؛** كقولنا: قُرِئَ الدرسُ، حُفِظَ الكتابُ، وكقوله تعالى: (زُيِّنَ للناس حبُّ الشهوات)(آل عمران3/41)...

5. شبه الفاعل: يقع بعد كل اسم قام مقام الفعل المبني للمعلوم؛ كاسم الفاعل مثل: رأيت طاهراً قلبُهُ، أو كالصفة المشبهة؛ نحو: مررت بالكريم نَسبُه، فلفظ (قلبه ونسبه) فاعل، ومنه قول أبي العلاء المعري:

غَيْرُ مُجدٍ في مِلَّتي واعتقادي   نَوْحُ باكٍ ولا ترنُّمُ شادي

فالمسند إليه (نَوْح) سد مسد الخبر؛ لأنه جاء فاعلاً لاسم الفاعل (مجدٍ).

6ـ شبه نائب الفاعل: يقع بعد كل اسم قام مقام الفعل المبني للمجهول؛ كاسم المفعول؛ نحو: رأيتُ المحمود خلقُه. (خُلُقه: نائب فاعل). وقال الشاعر:

لعلَّ عَتْبَكَ محمودٌ عواقبُهُ   وربما صحَّتِ الأَجسامُ بالعِلَلِ

ونشير إلى أن المسند إليه وكذلك المسند الذي سنعرض لمواضعه... قد يتكرر، أو يعطف عليه... أو يحذف، أو يذكر، أو يتعرض للتقديم والتأخير... فأياً كان الأسلوب الذي يَرِد ذكره فيه؛ فإنه يستكمل معاني الجملة في عملية الإسناد؛ ويؤكدها، ليصبح الكلام بحق جسداً وروحاً متناسبين.

-**مرتبة المسند إليه** التقديم؛ لأن مدلوله هو الذي يخطر أولا في الذهن؛ لأنه المحكوم عليه... واستحق التقديم وجوبا في مواضع عديدة؛ منها:

- تعجيل المسرة: العفو عنك صدر به أمر...
- تعجيل المساءة: القصاص حكم به القاضي.
- التشويق إلى المتأخر إذا كان المتقدم مشعرا بغرابة، كقول المعري من الخفيف:

والذي حارت البرية فيه   حيوان مستحدث من جماد

- التلذذ: ليلى وصلت، ودعد هجرت...
- التبرك: اسم الله اهتديت به.
- كون المتقدم محط الإنكار والغرابة...:

أبعد المشيب المنقضي في الذوائب   تحاول وصل الغانيات الكواعب

- إفادة التخصيص قطعا إذا كان المسند إليه مسبوقا بنفي، والمسند فعلا، نحو: ما أنا قلت هذا ولا غيري: أي: لم أقله، وهو مقول لغيري...

وإذا لم يسبق المسند إليه بنفي، كان تقديمه محتملا لتخصيص الحكم به أو تقويته، إذا

كان المسند فعلا: أنت لا تبخل.

- مراعاة الترتيب الوجودي: (لا تأخذه سنة ولا نوم) (البقرة: 255)...

- في تنكير المسند إليه:

يؤتى بالمسند إليه نكرة، لأغراض عديدة، منها: التكثير، كقوله تعالى: ﴿إن يكذبوك فقد كذبت رسل من قبلك﴾، أي رسل كثيرون... والتقليل، كقوله تعالى: "﴿لو كان لنا من الأمر شيء﴾... والتعظيم والتحقير: له حاجب عن كل أمر يشينه... وإخفاء الأمر: قال رجل: إنك انحرفت عن الصواب... وقصد الإفراد: ويل أهون من ويلين، وقصد النوعية: لكل داء دواء، أي لكل نوع...

- في الإطلاق والتقييد

الإطلاق هو أن تقتصر في الجملة على ذكر (المسند والمسند إليه)، حيث لا غرض يدعو إلى حصر الحكم ضمن نطاق معين بوجه من الوجوه، نحو: الوطن عزيز...

أما التقييد، فهو أن تزيد على المسند والمسند إليه شيء يتعلق بهما، أو بأحدهما، مما لو أغفل لفاتت الفائدة المقصودة، أو كان الحكم كاذبا، نحو: الولد النجيب يسر أهله... وآية ذلك، أن الحكم كلما كثرت قيوده، ازداد إيضاحا وتخصيصا، فتكون فائدته أتم وأكمل...

ومن الأمثلة على التقييد قوله تعالى: ﴿يكاد زيتها يضيء﴾؛ إذ لو حذف فعل "يكاد"، لفات الغرض المقصود، وهو إفادة المقاربة...

يذكر أن التقييد يكون بالتوابع، وضمير الفصل، والنواسخ، وأدوات الشرط، والنفي، والمفاعيل الخمسة، والحال، والتمييز، وفي هذا الباب جملة مباحث؛ منها:

- التقييد بضمير الفصل

يؤتى بضمير الفصل لأغراض كثيرة؛ منها: التخصيص، نحو قوله تعالى: ﴿ألم يعلموا أن الله هو يقبل التوبة عن عباده﴾، ومنها تأكيد التخصيص إذا كان في التركيب مخصص آخر: "إن الله هو التواب الرحيم"، ومنها تمييز الخبر عن الصفة: العالم هو العامل بعلمه...

الفضلة والأداة، ومواضعهما

الفضلة؛ هي كل اسم يذكر مع المسند أو المسند إليه لإتمام معنى الجملة، وليس

أحداً منهما... نحو: قرأ أنور الكتاب، وأعطينا محمدا كتاباً.

والفضلة قد يكون وجودها مؤكداً إذا استدعاها المسند أو المسند إليه؛ سواء في الجملة الفعلية كقولنا: ظننت سعيدا مجتهداً، أو الاسمية، نحو أمجد ضارب أخاه... فالمعنى لا يكتمل بغير الفضلة (مجتهداً ـ أخاه) مع أنه قد يستغني المسند والمسند إليه عنها؛ وإذا وجدت معهما أضافت معنى ما؛ كقولنا: نجح خالد... فإذا أضفنا إليها نجح خالد هذا العامَ.... حدد زمن النجاح بعد أن كان مطلقاً في الزمن الماضي... ولذا؛ قيل لها القيد؛ لأنها قيدت المعنى.. كما سميت بالفضلة؛ لأنها زيدت على المسند والمسند إليه، وأضافت إليهما معنى جديداً.

ويظل القيد أعم اصطلاحاً من الفضلة؛ لأنه يشتمل على الأداة أيضاً؛ ويقال لهما اللواحق أيضاً.

والفضلة، في الأصل، منصوبة حيثما وقعت كقولنا: نجح الطلاب إلا خالداً ووقفت إجلالاً وتكرمةً، وسافرت يوم السبتِ، وجلست تحت الجسر... أما إذا وقعت بعد المضاف أو حروف الجر فحكمها أن تكون مجرورة كقولنا: وقفت أمام السبورةِ، وكتبت بالقلمِ... وما مررت إلا بسعيد.

وقد تتحول الفضلة إلى عُمْدة في الكلام لأمر بلاغي، وتصبح مسنداً إليه كما هي الحال بعد بناء الفعل للمجهول؛ كقولنا: قُرِئ الكتابُ.. فالكتاب صار مسنداً إليه حين بني الفعل للمجهول بعد أن كان فضلة قبل بنائه للمجهول: قرأ زيد الكتابَ... وكذلك (العلياء) في قول الشاعر بعد أن كان مجروراً بالباء لفظاً؛ فقد تحول إلى مجرور لفظاً مرفوعاً محلاً على أنه نائب فاعل:

لم يُعْنَ بالعلياء إلا سيـداً ولا شَفَى ذا الغَيِّ إلا ذو هُدَى

ولذلك مواضع أخرى توقف عندها أهل اللغة ليس مجالها هنا..., إنما نريد تبيان قيمة الفضلة في إتمام المعنى وزيادة تأثير صياغة الجملة... فمتعلقات المسند أو المسند إليه من الكلام الزائد لا يكون لمجرد زيادته، وإنما لغاية معنوية وبلاغية، ولعل الأدباء يتمايزون بمدى قدرتهم على توظيف الفضلة في صورهم الجمالية....

ولا يقلُّ قيمةً عن ذلك تميزهم بمدى براعتهم في استعمال أدوات الربط بين الفضلة وبين المسند أو المسند إليه أو كليهما؛ أو استعمالهم لها بين المسند والمسند إليه لغايات بلاغية مثيرة كقولـه تعالى: (وما محمد إلا رسول) (آل عمران 3/144).

وأداة الربط: هي كل كلمة تكون رابطة بين جزئين من الكلام، سواء وقعت

متصدرة لـه كالاستفهام، أم في صميمه كأدوات العطف، وحروف الجر...

وأدوات الربط كثيرة أسماء وحروفاً؛ مثل أدوات الاستفهام والشرط والقسم والعطف والحض والتمني والرجاء والنواصب والجوازم وحروف الجر، والنواسخ... والجواب... والأسماء الموصولة...

وأكثر هذه الأدوات مبنية عدا القليل منها... وحركة آخرها هي حركة بناء أو إعراب؛ فأداة الشرط (أي) في قولنا (أيَّ يوم تسافر أسافر)، معربة؛ وكذا في قولـه تعالى: (أياً ما تدعوا فَلَهُ الأسماءُ الحُسْنَى) (الإسراء 17/11)، أما في قول زهير:

ومهما تكنْ عند امرئٍ من خليقةٍ   وإن خالها تخفى على الناس تُعْلَمِ

فأداة الشرط (مهما ـ إن) مبنية على حركة آخرها...

وأدوات الربط تكون حروفاً وأسماءً وتكون أَفْعَالاً؛ فأدوات العطف والقسم والجر ـ مثلاً ـ كلها حروف؛ بينما أكثر أدوات الاستفهام والشرط أسماء....

وكل اسم من الأسماء التي تقع أداة ربط يمكن أن تكون أداة ربط وفي الوقت نفسه تكون أحد أركان الجملة؛ وقد تقع فضلةً... فلو قلنا: مَنْ تَعاقبْ يستقيمْ... لكانت (من) أداة ربط وموقعها فضلة؛ لأنها في محل نَصب مفعول به... بينما لو قلنا: من يقرأ كتبه ينجح.... لصارت (مَنْ) أداة ربط، وأصبح موقعها مسندا إليه؛ لأنها في محل رفع مبتدأ... وقد تكون مسنداً كقولنا: خيرُ كُتبِك ما قرأته؛ ما: اسم موصول: أداة ربط وقعت في محل رفع خبر للمبتدأ (خير). أما أدوات الربط التي تأتي أَفْعَالاً فهي الأَفْعَال الناقصة (كان وأخواتها)، وهذه لا تقع مسنداً ولا مسنداً إليه؛ وإن دلت على حدث وزمن.

وأسلوب الجملة في نهاية المطاف لغةً، ولكنه لغة ذات نظام خاص.... وقد تحدث علماء العربية عن ذلك ابتداءً بسيبويه واللغويين وليس انتهاء بالجرجاني والبلاغيين جميعاً. ورأوا في أسلوب الجملة مستويين: المستوى الحقيقي المباشر للدلالة، والمستوى البعيد غير المباشر وفيه تتكثف دلالات رمزية كثيرة... وتتغير طبيعة المستويين بتغير الإضافات ونمط التأليف وتناسبه كما يقول حازم القرطاجني.

إن المتغيرات الأسلوبية في الجملة ترتبط بالصوت والتركيب والدلالة، وهذا كله مما عني به في البلاغة العربية، والنحْو العربي وصرفه... فكل شكل يظهر للجملة يمكن أن يتخذ عدة وجوه نتيجة التحولات التي تطرأ عليه بدخول الفضلة والأداة، فحين نقول: محمد رسول الله؛ فإن دلالة هذه الجملة تختلف عن دلالتها لو قلنا: ما محمد إلا رسول ... وكذا الأمر حين نقول: ذهب محمد؛ فهذا غير قولنا: أين ذهب محمد؟ فأي

أداة أو فضلة لا تترك طبيعة التركيب ثابتة في العربية.... فالجملة الأولى جملة خبرية، والثانية إنشائية.

فبلاغة الجملة العربية منذ وجود العربية ليست سكونية؛ إنما تتجسد كائناً إبداعياً يتجاوز الظرف الوصفي...

في جماليات ذكر المسند إليه والمسند

أ-ذكر المسند إليه:

من بواعث ذكر المسند إليه:

1 ـ زيادة التقرير والإيضاح:

فالمتكلم يسعى إلى إثبات حكم ما وتقريره في ذهن السامع دون غيره؛ كقوله تعالى: (أولئك على هدىً من ربِّهم، وأولئك هم المفلحون) (البقرة 2/5). فاسم الإشارة المبتدأ (أولئك) وهو المسند إليه، تكرر للتوضيح والتنبيه على أنهم كما ثبت له المِيْزة بالهدى...وفي الأسلوب نفسه، يلاحظ قول الشاعر:

هو الشمسُ في العَليا، هو الدهر في السُّطا

هو البدرُ في النادي هو البحر في الندى

وعليه قول رسول الله (ص): "أنا أكثر الأنبياء تبعاً يوم القيامة؛ وأنا أول من يقرع باب الجنة".

2 ـ ضعف الثقة بالقَرينة:

قد لا يستطيع المتكلم التعويل على القرينة؛ لضعفها في الدلالة؛ أو لضَعف فهم السامع، ولاسيما إذا ذكر المسند إليه في الكلامِ، وبَعُدَ عهدُ السامع به حتى نسيه، أو أنه ذكر معه كلام يوقع في اللبس إن لم يذكر المسند إليه من جديد؛ فالمستمع في كل الحالات ليس على دراية بالكلام... ما يستدعي ذكر المسند إليه، نحو: سعيد نعم القائد العربي؛ أو: ربيع نعم الطالبُ... أو كقول الشاعر الذي عدد صفاته؛ حتى نُسِي أمره، فأعاد القول مثبتاً المسند إليه من جديد وهو (أنا)، ثم طفق يتلذذ بإعادة ذكره:

أنا مصدرُ الكلم البوادي ... بين المحاضِر والنَّوادي

أنا فارسٌ، أنا شـــاعــــر ... في كل ملحمة ونــــادي

3 ـ الرد على المخاطب:

ويتوجه فيه المتكلم إلى المستمع في أمر ما يستدعي السؤال أو الشك، أو الحيرة، أو التكذيب؛...كقول عمرو بن كلثوم وقد تخيل أن قبائل العرب لا تعترف بمنزلة قومه:

ونحن الحاكمون إذا أُطعنا ونحن العازمون إذا عُصينا

4 ـ التعريض بغباوة السامع:

إذا كان المخاطب أو المستمع بليداً ولا يفهم قرائن الكلام، لا بد من التصريح لإيصال المتكلم ما يريد إليه، وهو في ذلك يعرِّض به؛ وينزل من مكانته، كالجواب عن السؤال الآتي: ماذا قال زيد؟ فنجيب: زيد قال كذا وكذا... أو كقولك: الرئيس أمرني في شأنك؛ والرئيس كتب أمره لإنصَافك... وقال الشاعر؛ لمن سأل ماذا يفيد الجد؟:

الجِدُّ يُدني كُلَّ أَمْرٍ شاسعٍ والجِدُّ يفتح كل بابٍ مُغْلَقِ

5 ـ الإهانة:

هذا أسلوب يُقْصَدُ بِهِ السامعُ دون غيره غالباً، ويريد المتكلم إخبار الناس بصفاته؛ مع تأكيدها؛ كقولك لمن سأل (هل السارق عمرو؟): نعم، السارق عمرو؛ (وهل الخائن حاضرٍ في المحكمة؟): نعم؛ الخائن حاضر. فتأكيد الجواب استدعى ذكر المسند إليه. وقد لا يكون هناك سؤال؛ وإنما إثبات حقيقة كما في قولك: اللعين إبليس... الكذاب قصي. فإثبات حقيقة ما يستدعي من المتكلم أن يثبت المسند إليه؛ كما يستدعيه الحال في الأمر السابق.... لتقرير حكم ما، كالإهانة المقصودة هنا.

6-التعظيم:

ويستدل من سياق ذكر المسند إليه أنه يفيد التمجيد في مقامات كثيرة؛ كقولنا في صفات الله تعالى: الرحمن الرحيم، القاهر، الجبار يصون عباده... أو كقولنا في جواب من سأل عن سيف الدولة: سيف الدولة قائد تاريخي، فَذٌّ حكم دولة الحمدانيين في حلب. أو كسؤال أحدهم عن الأمير ونشره للأمن؛ والمعرفة؛ فنقول: أمير البلاد نشر المعارف وأمَّن المخاوف. وعليه قول الشاعر وكأنه يردُّ على سؤال سائل عن قومه: لماذا تراجعت منزلتهم؟:

إني منَ القوم الذين همُ همُ إذا مات منهم سيِّدٌ قامَ صاحبُهْ

7-التعجب:

قد يكون الأمر غريباً حتى يدعو إلى الدهشة؛ كأنْ يملك أحد الناس قدرةً مدهشة فيقتل النمر، فنعجب ونسأل: هل قتل خالد النمر؟ فتأتي الإجابة: نَعم؛ خالد قتل النمر. وعليه قول الشاعر:

أنلهو؛ وأيامنا تذهبُ؟! ونلعبُ؛ والدهرُ لا يلعبُ؟!!

8-تسجيل حكم على السامع حتى لا يتأتى له الإنكار

ويجري هذا كثيراً حين يخيل للمتكلم أن السامع لا يقر بما يفعل ولن يُقِرَّ به، كأن يقول القاضي للشاهد: هل أَقر زيد بأنه ارتكب الجريمة؟ فيقول: نعم؛ زيد أقر بذلك... ويذكر زيداً بوصفه مسنداً إليه في الحقيقة والفعل، فيثبت الحكم عليه؛ ويحيط بمشاعره كلها فلا يتأتى لـه إنكارٍ ما ارتكبه. وهذا أحد الأغراض والأساليب التي تشكل في العربية أنموذجاً جمالياً راقياً، على سهولته وقربه ووضوح مستواه اللغوي والتركيبي.

9-بسط الكلام لطلب الإصغاء:

قد يعرض المتكلم الكلام على سبيل البسط للتشويق وجذب الأسماع إليه، كما في قولـه تعالى في حكاية موسى: (قال: هي عصاي، أتوكأ عليها) (الكهف 2/18). وعليه قول البحتري:

هو المرء، أَبْدَت له الحادثا تُ عزماً وشيكاً ورأياً صليبا

1-التبرك:

كأن يبدأ المتكلم باسم (مسند إليه) فيه التبرك، والالتماس؛ والتقدير؛ كقولنا: محمد (ص) خير الخلق، وقولنا: القرآن الكريم كتاب الله؛ وأحسن الحديث. فالدلالة المجازية تمثل مستوىً رفيعاً من الوظيفة اللغوية المختزنة لعناصر تاريخية ودينية واجتماعية وثقافية... وهكذا، يظهر الانزياح في التركيب الإسنادي وتبرز دلالته.

11-التلذذ:

فقد يذكر المسند إليه لشعور المتكلم بإحساس جميل في لفظه والتذاذ سماعه، كقولنا: الله ربي؛ الله حسبي. ونحس بهذا المعنى اللطيف بصيغ كثيرة يرددها عمرو بن كلثوم وهو يفتخر بقومه تغلب:

بأَنَّا المطعمونَ إذا قَدَرْنا　　　وأَنَّا المهلكون إذا ابْتُلينا

وأَنَّا المانعون لما أَرَدْنا　　　وأنا النازلون بحيثُ شِيْنا

وأنا التاركون إذا سخطنا　　　وأنا الآخذون إذا رَضينا

ونشعر أن التذاذ الشاعر بالذات الجماعية جعله لا يمل من تكرارها والإصرار عليها في أسلوب إخباري تقريري...

12-كون الخبر عام النِسْبة:

ذهب السكاكي إلى أن المسند إليه يذكر إذا جاء الخبر عام النسبة إلى كل مسند إليه (24) كقول الشاعر:

الله أَنجحُ ما طلبتَ به　　　والبِرُّ خيرُ حقيبةِ الرجلِ

وكقول أبي ذؤيب الهذلي:

والنفسُ راغبةٌ إذا رغَّبتها　　　وإذا تُردُّ إلى قليلٍ تقنعُ

فالمسند (الخبر) في (أنجح، خير، راغبة) يمكن أن يكون لأي مسند إليه آخر؛ لهذا ذكر المسند إليه لتحديده به، ولكي يحكم به دون غيره.

ب-ذكر المسند:

من بواعث ذكره

1-زيادة التقرير والوضوح:

فالمتكلم يسعى إلى إثبات الخبر (المسند) للمبتدأ (المسند إليه دون غيره، على وجه التقرير ونسبة الصفة إليه كقولنا: العلم خير من المال، وكقوله تعالى: (هو الذي خلق ما في الأرض جميعاً) (البقرة 2/29) فالمسند (الذي...) متصف بنسبته إلى المسند إليه (هو) على وجه تقرير خَلْق الأشياء في الأرض للإله الواحد القهار. وعليه قول الشاعر في المسند (ذهب –درر):

وللأقاحي قصورٌ كلها ذهبٌ　　　من حولها شُرُفاتٌ كلها دُرَرُ

2-ضَعف الثقة بالقريْنة؛ أو بالسامع:

يتعلق ضعف الثقة بالسامع وقدرته على الفهم؛ أو بقصور القرينة ذاتها، ما يؤدي إلى اللبس في الكلام؛ ما يجبر المتكلم على إثبات المسند كقوله تعالى: (كشجرةٍ طيبةٍ

أَصْلُها ثابتٌ وفرعها في السماء) (إبراهيم 14/24) فلو حذف المسند (ثابت؛ في السماء) لما تنبه السامع على دلالة المسند إليه (أصل؛ فرع)...وعليه قول الشاعر:

إنَّما الدنيا متاعٌ زائل   فاقتصد فيه وخُذْ منه ودَعْ

فقد قصر المتاع (المسند) على المسند إليه (الدنيا) ليزيل أي معنى آخر عنها.

3-**الرد على المخاطب**: كقول الشاعر:

تسائلني ما الحبُّ؟ قلْتُ: عواطفٌ   مُنَوَّعةُ الأجناسِ موطنها القلبُ

4-إفادة المسند للتجدد في الحدث:

لعل من خصائص المسند في بنيته التركيبية أنه يأتي فعلاً، أو ظرفاً، أو جاراً ومجروراً، فضلاً عن كونه اسماً... وقد يفيد التجدد في الزمن، وربما يفيد ثباته مطلقاً في حالة دلالة القرينة في الفعل عليه. ويتجدد الحدث سواء كان الفعل ماضياً أو مضارعاً؛ كقوله تعالى: (يخادعون الله وهو خادعهم) (النساء 4/142) فالفعل (يخادعون) يفيد التجدد مرة بعد مرة، وعليه قوله تعالى: (كنتم خير أمة أخرجت للناس) (آل عمران 3/11)...

أما المسند في قوله: "وهو خادعهم" فهو يفيد الثبوت مطلقاً...

5-إفادة المسند لزمن مخصوص:

قد يفيد المسند اتصاف الحدث بزمن مخصُوص؛ سواء كان اسماً أو فعلاً؛ أو قيد بأداة، أو فضلة تفيد تخصيصه بهذا الزمن... كأن نقول: ذهب عمرو، وزيد نجح؛ وسيأتي خالد؛ والآن أتى عمراً، وغداً ظهور النتائج الانتخابية؛ وفي الصباح نبدأ التدريس؛ وخالد ضارب عمراً. وعليه قول الشاعر:

كأَنَّ شعاعَ الشمس في كلِّ غُدْوةٍ   على ورق الأَشجارِ أوَّلُ طالعِ

أسلوب الحذف وجمالياته:

الحذف لغة: الإسقاط وطرح الشيء وقطعه؛ حذف الشيء يحذفه حَذْفاً: قطعه من طرفه؛ وخفّف منه.

والحذف في الاصطلاح: **إسقاط بعض الكلام أو كله لقرينة لفظية أو معنوية تدل عليه.** هذا ما اتفق عليه أصحاب علم المعاني، أما تعريفه عند أهل البديع فهو حذف

المتكلم من كلامه حرفاً من حروف الهجاء، أو جميع حروفه المهملة شريطة عدم التكلف... ولهذا صار لديهم لوناً من ألوان البديع... فأسلوب الحذف يستند إلى الوظيفة اللغوية للسياق.

وعقد عبد القاهر باباً لحذف المبتدأ والمفعول به؛ ولم يعقد مثيله للذكر؛ وقال فيه: "هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر. فإنك ترى به تَرْكَ الذكر، أفصحَ من الذكر، والصمتَ عن الإفادة؛ أَزيدَ للإفادة؛ وتجدك أنطقَ ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بياناً إذا لم يُبِنْ.

وهذه جملة قد تنكرها حتى تَخْبُرَ، وتدفعها حتى تنظر؛ وأنا أكتب لك بديئاً أمثلة مما عَرَض فيه الحذف، ثم أنبهك على صحة ما أشرت إليه"[1].

وأنا أنبهك على أن القدماء اختلفوا في شأن الحذف: هل هو مجاز؟ وإن كانوا قد آثروا ما قاله الجرجاني... فيقول الزركشي: "إنْ أُريد بالمجاز استعمال اللفظ في غير موضعه فالمحذوف ليس كذلك لعدم استعماله، وإنْ أريد بالمجاز إسناد الفعل إلى غيره –وهو المجاز العقلي- فالحذف كذلك"[2].

ومهما يكن فالحذف خلاف الأصل ويقع في المسند إليه والمسند والفضلة لمعان بلاغية لطيفة تدل عليها القرائن؛ على ألا يكون الحذف تعمية وإلغازاً... ومن جمالية الحذف أنه متى ظهر المحذوف زال البهاء من الكلام واندثرت بهجته؛ وصار إلى ما يشبه الغث... والقرينة شرط في صحة الحذف؛ لأنه مُقترن بها أي غرض من أغراض أسلوب الحذف في المسند إليه والمسند والفضلة. "واعلم أن العرب يحذفون الشيء، وفي كلامهم ما هو أثقل منه، ويستثقلون الشيء وفي كلامهم ما هو أثقل منه مما يتكلمون به. فعلوا هذا لئلا يكثر في كلامهم ما يستثقلون... فحذفوا بعضاً، وأَقرُّوا بعضاً على ضرب من التعادل، ولم يجيئوا به على التمام لئلا يكثر ما يستثقلون..."[3].

فجمالية أسلوب الحذف تراعي خفة الألفاظ على اللسان والتئام بعضها مع بعض، خشية التنافر في الموقع، وللمحافظة على توازن العبارة ودقة إيحاء وقعها...

يذكر أن ما حقه الذكر يستقبح حذفه، فانتظام أجزاء الكلام وجودة سبكه مما تقوم له صورة جمالية في النفس لا غنى عنها... ولكل مقام مقال، ولكل صناعة شكل... ولهذا يصبح أسلوب الحذف وجهاً من وجوه الإيجاز والبيان، وكذلك أسلوب الذكر... فكل

1ـ اللسان والصحاح والقاموس المحيط (حذف). البرهان في علوم القرآن 3/1.2 وخزانة الأدب للحموي 439.دلائل الإعجاز 146.

2ـ البرهان في علوم القرآن. ج3، ص1.4

3ـ ابن جني. المنصف، ج2، ص3-299..

منهما يطلب في مواضع لا يطلب فيها الآخر... فيستقيم للمتكلم من بهاء العبارة ما يوحي بما في نفسه ويبلغه للمخاطب.

فالمعول عليه في بيان كشف جمال أسلوب الحذف، إنما هو العقل الفطن والذوق المرهف وإدراك ما ينطوي عليه من أسرار بلاغية.

1-حذف المسند إليه:

إن قضية ذكر المسند إليه أو المسند خلقت من اللغة الجمالية جملة من العواطف والأفكار؛ وأبرزت نمطاً من جمالية التعبير تغاير تماماً ما توحي به مسألة الحذف؛ وبمعنى آخر؛ إذا كان الأصل ذكره، فإن عبد القاهر الجرجاني يرى في حذف أحدهما أو كليهما إثارة جمالية بديعة لا تكمن في الذكر؛ وذلك لأمور بلاغية كثيرة؛ تطورت على يد البلاغيين بعده[1]؛ ومنها في حذف المسند إليه:

1-الاحتراز من العبث والاختصار: يمكن أن نقسم الغرض من هذا الأسلوب إلى قسمين:

أ-: ما يدل عليه الإعراب:

فالمتكلم قد يُضْمر الفاعل، أو الفعل، أو المبتدأ للعلم به، ولدلالة الإعراب عليه كقولنا: أهلاً وسهلاً؛ فالنصب دل على أن المحذوف يقدر بنحو: جئت أهلاً، ووطئت سهلاً...

ب-ما لا يدل عليه الإعراب:

قد تفرض الكلمات سلطانها على القارئ بما تثيره من دلالات ومشاعر؛ وتتصاعد هذه المؤثرات في صميم السياق؛ ثم تدفعه صعداً فتتجمع في خياله إذا حملت إيحاءً أخاذاً؛ فيلتذ بعواطف جمالية لا حدود لها، ثم يجسد الجمال بأسلوب الكلمات المنسق الذي ارتفع عن العبث؛ على اختصاره وشدة إيجازه... فالحذف بهذا الفهم يؤدي وظيفة جمالية قبل أن يؤدي وظيفة عاطفية وفكرية... ويفهم المحذوف (المسند إليه) من القرائن الموحية به، والمكثفة لأبعاده المتعددة.

ونبدأ من حيث بدأ عبد القاهر الجرجاني في هذا المقام؛ حين أوضح لنا أن حذف المبتدأ يطرد في (القطع والاستئناف). وإذا استعمل العرب الكلام على هذه الوجه من البناء "أتوا في أكثر الأمر بخبر من غير مبتدأ"، وتكون القرينة لفظية أو معنوية سابقة على الخبر الذي حذف المبتدأ فيه. ثم عرض جملة من الشواهد الشعرية منها قول عمر ابن أبي ربيعة:

1ـ الإيضاح، ص31

هل تعرفُ اليومَ رسمَ الدارِ والطَّلا　　كما عرفْتَ بجَفْنِ الصَّيْقلِ الخِلَلا

دارٌ لمروةَ إذ أهلي وأهلهم　　بالكانِسيَّة نَرعى اللهو والغزلا

كأنه قال: تلك دار لمروة... فحذف المسند إليه (تلك) لدلالة ما تقدم عليه في البيت الأول، وهي دلالة لفظية وليست إعرابية...

2-عدم إعلان الغرض لغير المخاطب:

قد يسعى المتكلم إلى إخفاء الأمر عن الناس، ويحرص على أن لا يعرفه غير المخاطب لعلمه به مسبقاً عدا الناس، كقولنا: أقبل؛ تريد علياً أو أي شخص يعرفه المتكلم والمخاطب فقط؛ كقول الشاعر:

برَدٌ حَشاي إنِ استطعت بلفظةٍ　　فلقد تضر إذا تشاءُ وتنفعُ

3-تيسير الإنكار إن مست الحاجة إليه:

هذا أسلوب بلاغي طريف، يتيح للمتكلم أن ينكر كل ما قاله سواء كان مدحاً أم قدحاً. وغالباً يكون المسند إليه قد سبق ذكره، ولكن تشيح عن إعادة ذكره ليتأتى لك أن تقول ما تشاء. وقد عرض له عبد القاهر حين قال: "ومما اعتيد فيه أن يجيء خبراً قد بني على مبتدأ محذوف قولهم بعد أن يذكروا الرجل: فتىً من صفته كذا" وضرب عدداً من الأمثلة؛ كقول أبي حُزابة الوليد بن حنيفة في رثاء عبد الله بن ناشرة:

ألا لا فتىً بعد ابنِ ناشرةِ الفتى　　ولا عُرْفَ إلا قد تولَّى وأَدْبرا

فتىً حنظليٌّ ما تزال ركابُهُ　　تجودُ بمعروفٍ وتُنكِرُ مُنكَرا

أراد: هو فتى حنظلي...

وقد يكون المسند إليه محذوفاً للعلم به من قبل الناس، والسياق يدل عليه؛ ثم يأتي الخبر من جديد بلا مسند إليه؛ كما في قول الأقيشر الأسدي في ابن عم له موسرٍ، سأله فمنعه فشكاه إلى الناس فلطمه؛ فأنشأ يقول:

سريعٌ إلى ابن العم يلطِمُ وجهَهُ　　وليس إلى داعي النَّدى بسريعِ

حريصٌ على الدنيا، مُضيع لدِيْنِهِ　　وليس لما في بيتِه بمُضيعِ

فالمسند إليه (المبتدأ) حذف في (سريع.. وليس إلى... حريص... مضيع... وليس لما...). فالشاعر مصر على عدم ذكر المسند إليه ليتيسر له إنكار ما قاله إذا دعاه داع له.

وعلى هذا الأسلوب يمكن أن نقول في صفة رجل سيئ ذكرنا اسمه: خائن، غدار،

لئيم، خسيس، محتال، غدار... أي هو خائن... فنحن قصدنا عدم ذكر اسمه، إن لم يسبق التصريح به... ثم سردنا ما نعرفه عنه، وما أردنا أن نقولـه فيه من آيات التوبيخ والذم ليتسنى لنا إنكار كل ما قلناه إذا دعت الحاجة إلى الإنكار، فإنكاره يجنبنا شراً مستطيراً.

4-الخوف من فوات فرصة سانحة:

فالمتكلم إذا أراد تنبيه المخاطب على أمر ما ويخشى إن أطال الجملة أن يفوته الغرض منه؛ كأن ننبه الصياد على الطريدة، فنقول: غزال؛ غزال. أو أن ننبه الشرطي أو غيره على لص يسرق: لص؛ لص... أو نثير الناس على حدث خطير فننبه عليه وقد حذفنا المسند إليه، نحو: غريقٌ؛ غريق... أو: حريق، حريق.

أي هذا غزال، وهذا هو اللص، وهذا غريق، وهذا حريق...

5-تعجيل المسرة أو المساءة:

إن الإفراط في المحبة أو الكراهية قد تجعل المتكلم يسرع إلى ذكر الخبر، (المسند) دون المسند إليه؛ كأن نعجل المسرة فنقول: حبيب والله؛ كريم ورب الكعبة... أو نعجل المساءة: كذاب محتال؛ وغدار لئيم لا يحفظ وداً ولا معروفاً...

6-الخوف منه أو عليه:

يخفي المتكلم في هذا الغرض من الحذف المسند إليه الحقيقي؛ وإن قام مقامه آخر؛ لغرض بلاغي لطيف كإخفاء الفاعل الحقيقي خوفاً منه أو خوفاً عليه، نحو: ضُرب عمروٌ؛ فالخوف من المسند إليه الحقيقي (زيد) الذي قام بفعل الضرب؛ أو الخوف عليه جعل المتكلم يخفي ذكر اسمه، ولا يصرح به.

7-صون المسند إليه عن اللسان تعظيماً أو تحقيراً:

قد تكون منزلة المسند إليه عظيمة، أو أن المتكلم أراد مدحه دون أن يصرح باسمه صوناً له عن لسانه وتعظيماً في الإخبار عن صفاته؛ كما هي الحال في مدح الفرزدق للإمام زين العابدين (رضي الله عنه)؛ من أول القصيدة إلى آخرها؛ ومما ورد في هذا المجال قوله:

سهلُ الخليقة لا تُخْشَى بوادرُهُ ... يَزِيْنُه اثنان: حُسْنُ الخَلْقِ والشيمُ

حمالُ أثقالِ أقوامٍ إذا افتُدحوا ... حلْوُ الشمائلِ، تحلو عنده نَعَمُ

أراد: هو سهل الخليقة، هو حمال أثقال، هو حلو الشمائل... ثم يتابع حذف المسند إليه مع الفعل المبني للمجهول؛ إمعاناً منه في إعظامه فيقول:

يُغْضِي حياءً ويُغْضَى من مهابته فما يُكلَّمُ إلا حين يَبتسمُ
يُنمَى إلى ذروة الدين التي قصُرَتْ عنها الأكفُّ وعن إدراكها القَدَمُ

فحذف المسند إليه يؤدي بالمتكلم إلى زيادة في تأكيد الصفات وبيانها بما يستحقه ممدوحه، ويتيح له الحرية في التصرف اللغوي كي ينساق وراء الجمل المؤثرة في النفس، فضلاً عن صون المسند إليه من أن يجري على لسانه لعظمته وشرفه.

8-كون المسند إليه معيناً معلوماً:

قد يكون المسند إليه معيناً معلوماً على الحقيقة الواضحة للمتكلم وللمخاطب أو لأحدهما؛ كقولنا: عالم الغيب؛ غافر الذنب، قابل التوب أي الله. أو كقولنا في النبي الكريم: مُبَلِّغٌ للرسالة، حافظٌ للأمانة... وقد تساعد القرينة على فهم المسند إليه المعلوم؛ بشكل قوي؛ كقول الشاعر:

وإني رأيتُ البخلَ يُزْري بأهلِه فأكرمْتُ نَفسي أَنْ يقالَ: بخيلُ

فالسياق يبرز أن الشاعر هو المسند إليه المحذوف، أي: أنا بخيل. فالعلم به أدى إلى حذفه.

9-اختبار تنبه السامع له، عند القرينة:

قد يلجأ المتكلم إلى أسلوب إخفاء القرينة؛ ويعمد إليه لهدف ذاتي؛ إمعاناً منه في تنبيه السامع على غرضه أو معرفة مقدار تنبهه.

والقرينة هنا قد تصبح لغزاً، إن لم يكن الإنسان فطناً عليها... كما في قولنا: نوره مستفاد من نور الشمس؛ أي القمر... أو: هو واسطة عقد الكواكب؛ أي القمر أيضاً... فهنا لا يوجد حذف في الجملة، لكن اللفظ مبهم... وتوضحه القرينة، أما حين يوجد الحذف فإن الأمر يغدو أكثر صعوبة كقولنا: منضجة للزرع مصلحة للهواء؛.. والتقدير: الشمس.

1-ضيق المقام عن إطالة الكلام:

ويتجه المتكلم إلى هذا الغرض بسبب التضجر أو التوجع أو شيء آخر... ولهذا يحذف المسند إليه كقول الشاعر:

قال لي: كيفَ أَنْتَ؟ قلْتُ: عليلُ سهرٌ دائمٌ وحُزْنٌ طويلُ

لم يقل: أنا عليل؛ لضيق صدر البيت عن الإطالة؛ وبسبب ما يعانيه من تباريح الهوى...

11-اتباع الاستعمال الوارد على تركه:

هذا الغرض أكثر استعمالاً في باب وجوب حذف المسند إليه عند النحاة في باب الفاعل والمبتدأ... وفي أسلوب المدح والذم والتعجب والقسم وغير ذلك، نحو: في ذمتي لأفعلن كذا؛ أي في ذمتي عهد أو ميثاق. وبئس الرجل أبو لهب؛ أي هو أبو لهب. فالقرينة شديدة الوضوح، والاستعمال شائع بين العرب، وليس وراءه جماليات مثيرة كما لو كانت القرينة بعيدة المنال... فإذا صارت القرينة خفية اتصف بالإثارة والإيحاء كما لو قلنا: رمية من غير رام... أي هي رمية من غير رام... وهذا مما جرت عليه الألسن ولكنه يحتاج إلى تأمل.

12-تكثير الفائدة:

ضَرب البلاغيون شاهداً وحيداً على هذا الغرض البلاغي من قوله تعالى: (قال: بل سوَّلت لكم أنفسكم أَمْراً فصَبْرٌ جميلٌ، واللهُ المستعانُ على ما تَصِفونَ) (يوسف 12/18) ثم جاءت الآية على نحو مشابه في السورة نفسها (آية 83).

وأثبتوا التقدير: صَبْري صبرٌ جميلٌ، أو أَمْري صبر جميل، ولم يشرحوا كيفية التكثير... ولو رجعنا إلى دلالة ذلك في كتب التفسير لتبين لنا المراد منه...

13-تعيين المسند إليه بأل العهدية:

هذا غرض لطيف وبديع من حذف المسند إليه، واشترط البلاغيون أن يعود المحذوف إلى كلام معهود بالذكر من قبلُ تقديراً أو تصريحاً؛ ثم جاء حذف المسند إليه؛ كقوله تعالى: (إني أحببتُ حبَّ الخيرِ عن ذِكْرِ ربّي حتى توارَتْ بالحجاب). قال الزمخشري في استعراض سليمان للخيل بعد أن غزا الشام وأصاب ألف فرس: "فقعد يوماً بعدما صلى الأُولى على كرسيه واستعرضها، فلم تعرض عليه حتى غربت الشمس وغفل عن العصر". فأل العهدية في كلمة (الحجاب) مع فعل (توارت) أفادا بأن المحذوف هو الشمس، وهو المسند إليه.

ويمكن أن نقرأ البيت الأول لبكر بن النَّطَّاح في هذا الغرض، فضلاً عما يحمله حذف المسند إليه في البيت الثاني والثالث من جمالية عجيبة في القطع والاستئناف للاحتراز من العبث والاختصار. وقال الأبيات في جارية كان يحبها:

العينُ تُبْدي الحُبَّ والبُغْضا ... وتُظهر الإبْرام والنَّقضا

دُرَّةُ؛ ما أَنْصَفْتِني في الهوى ... ولا رحمتِ الجسدَ المُنْضى

غضبى، ولا والله يا أهلها، ... لا أطعمُ الباردَ أو ترضى

فعهده بنظرات محبوبته عهد مودة ومحبةٍ بيْدَ أنها الآن تجمع بين شيئين متناقضين الحب

والكراهية؛ ثم تظهر الضجر والفراق بعد أن سعى إليها فمنعها أهلها منه...

وقد ظهرت جمالية حذف المسند إليه في فعل (تبدى –تظهر) وما تدل عليه (أل التعريف) في (الحب-البغض- الإبرام- النقض). أما جمالية حذف المبتدأ (هي غضبى) فنتركه للجرجاني حيث يقول: "ألا ترى أنك ترى النفس كيف تتفادى من إظهار هذا المحذوف، وكيف تأنس إلى إضماره؛ وترى الملاحة كيف تذهب إن أنت رمت التكلم به".

14-المحافظة على الوزن والقافية:

قد يؤدي الحذف وظيفة جمالية كما نراه في الحذف الذي يوصل إلى إقامة وزن البيت الشعري؛ والإتيان بقافية متلائمة النسق مع سياق البيت والصدر كقول لبيد بن ربيعة:

وما المال والأهلون إلا ودائع ولا بد يوماً أن تُردَّ الودائعُ

فلو قيل: أن يرد الناسُ الودائعَ؛ لاختل الوزن والقافية في وقت واحد؛ وصارت القافية منصوبة بدلاً من الرفع... وذلك يذهب جمالها وبهاءها...

15-المحافظة على السجع:

هذا نمط آخر من الأهداف الجمالية للجملة المؤلفة إذ يصر عليها المتكلم... ويحذف منها المسند إليه أو أي كلام آخر لإقامة السجع، كقولنا: من طابت سريرته حُمدت سيرتُهُ. فقد حذف المسند إليه الحقيقي وهو الفاعل في الجملة الثانية، ولم نقل: حمد الناس سيرته؛ للمحافظة على السجع المستلزم للرفع.

2-أسلوب حذف المسند:

إن العرب ربما حذفوا المسند أو المسند إليه، إذا قام عليه دليل؛ كالنصب وغيره، كقوله تعالى: (ولقد جاءت رسلنا إبراهيم بالبشرى قالوا: سلاماً؛ قال: سلامٌ) (هود 11/69) أي سلمنا سلاماً؛... قال: سلامٌ عليكم.... أما حذف الفضلة فلا يشترط الدليل لحذفها، وإنما يشترط "ألا يكون في حذفه ضرر معنوي... أو صناعي".

أما حذف المسند على وروده في كلام العرب وفي آي الذكر الحكيم؛ فهو أقل بكثير من حذف المسند إليه... فضلاً عن أن حذف المسند إليه أقل خطراً في وظيفة الجملة؛ فبالمسند تتم الفائدة غالباً ولاسيما في الجملة الإسمية. وعلى الرغم من ذلك كله فقد حُذف المسند إذا دلت عليه القرائن والأحوال سواء كانت لفظية أو معنوية... وتكفل السياق بإظهار ما خفي منها... ولابد من حذفه في حالتين:

أ-**إذا كانت القرينة مذكورة؛ كالسؤال المحقق أو الواقع** كقوله تعالى: (ولئن سألتهم مَنْ خلق السموات والأرض؟ ليقولُنَّ: الله) (لقمان 31/25). والتقدير:

خلقهم الله؛ فحذف المسند للدلالة اللفظية، ويدل عليه قوله تعالى: (ولئن سألتهم مَنْ خلق السموات والأرضَ ليقولُنَّ: خلقهن العزيزُ العليم) (الزخرف 43/9). فهذه الآية دليل على أن المعنى يتحقق بالسؤال قبل الجواب... ولهذا حذف المسند بعد السؤال.

ب-إذا كانت القرينة مقدرة؛ كالسؤال المقدر، أو غير المنطوق به؛ كقوله تعالى: (في بيوت أَذِنَ الله أن تُرفع ويُذكر فيها اسمُهُ، يُسَبَّح له فيها بالغدو والآصال، رجال لا تلهيهم تجارة) (النور 37-24/36)، فعلى قراءة (يُسَبَّح) بالبناء للمجهول؛ يثور في الذهن سؤال تقديره: من يسبحه؟ فيكون الجواب: رجال؛ أي يسبحه رجال؛...

ومن دواعي حذف المسند:

1-اتباع استعمال ما تركه العرب:

جرى العرب على حذف المسند ولاسيما الخبر في عدد من الأساليب اللغوية والبلاغية، نذكر منها ما يتعلق بالوجوب والجواز:

أ-وجوب حذف المسند (الخبر) مع المبتدأ الصريح في القسم؛ كقول الشنفرى:

لعمرك ما في الأرض ضِيْقٌ على امرئٍ سَرى راغباً أو راهباً وهو يعقلُ

ب-وجوب حذف المسند (الخبر) بعد الشرط في (لولا-لوما)؛ كقول المتنبي:

لولا المشقَّة ساد الناس كلهم الجودُ يُفْقِر والإقدامُ قَتَّالُ

وكقولـه تعالى: (لولا أنتم لكنا مؤمنين) (سبأ 34/31) وكقولنا: لوما الكتابة لضاع العِلمْ.

2-الاختصار والاحتراز من العبث:

هذا غرض عرفناه في حذف المسند إليه؛ فالمتكلم يترك مالا ضرورة له؛ وهذا يكسب الكلام بهاءً وجمالاً... ولو ذكر المحذوف لكان ذكره عبثاً لعدم الحاجة إليه... وكل ما ورد من استعمال العرب في ترك المسند يجري هذا المجرى.... كقوله تعالى: (إن اللهَ بريءٌ من المشركين ورسولهُ) (التوبة 9/3) أي ورسوله بريءٌ منهم أيضاً، وكقوله: (واللهُ ورسولُه أحقُّ أن يُرضوه) (التوبة 9/62) أي والله أحق أن يرضوه...

3-ضيق المقام عن إطالة الكلام:

قد يستغني الكلام عن المسند لأمور كثيرة؛ للاختلاف في العامل مع قرب جواره، أو لعلم المخاطب به. فالمقام يقتضي الحذف وعدم الإطالة؛ لأنه لا ضرورة لها؛ ويضيق المقام عنها فتحذف؛ ويكون في الشعر اشد ضرورة لإقامة الوزن كقول قيس بن الخطيم؛

(والبيت متنازع عليه):

نحن بما عندنا وأنت بما عندك راضٍ والرأي مختلفُ

والمراد نحن بما عندنا راضون؛ فحذف خبر المبتدأ (نحن)، وعليه قول ضابئ بن الحارث البرجمي:

فَمنْ يكُ أمسى بالمدينةِ رحلُهُ فإنِّي وقَيَّاراً بِها لغَريبُ

أي فإني لغريب، وقياراً لغريب بها، وقيار: اسم فرسه.

4-تكثير الفائدة:

ذهب جملة من اللغويين والبلاغيين إلى أنه يجوز أن يكون حذف المسند مقبولاً في قوله تعالى: (فصبر جميل) (يوسف، 12/18) أي صبر جميل أَمْثَل من غيره وأجمل منه؛ ومثله قولـه تعالى: (لا تقسموا؛ طاعة معروفة) (النور 24/53) فالتقدير: طاعة معروفة أمثل لكم من هذه الإيمان الكاذبة.

ويترجّح لدينا حذف المسند إليه في هذه المواضع وفي كل ما ذهب إليه النحاة من جواز حذف (المبتدأ -والخبر): (المسند إليه والمسند)؛ لأن المسند أكمل للفائدة وأصدق في ذلك شهادة وأدل دلالة؛ كما قال عبد القاهر الجرجاني، فما "من اسم أو فعل تجده قد حذف ثم أصيب به موضعه، وحُذف في الحال ينبغي أن يحذف فيها إلا وأنت تجدُ حذفه هناك أحسنَ من ذكره، وترى إضمَاره في النفس أَولى وآنس في النطق به".

أسلوب حذف المفعول به

لم يقتصر أسلوب الحذف على المسند إليه والمسند وإنما امتد إلى الفضلة والأدوات؛ أو مجموع ما سمي بالقيود واللواحق. فالحذف يقع في أسلوب القسم والشرط والنفي، وفي المضاف والمضاف إليه، وفي الصلة والموصول، والصفة والموصوف، والتوكيد والمؤكد والبدل... وفي الحروف كحروف الجواب، وواو الحال، وقد، ولام الابتداء، وما النافية والمصدرية... وغير ذلك مما وقف عنده اللغويون والنحاة أكثر مما وقف عنده البلاغيون.

أما حذف المفعول به فإنه يأتي بالقيمة الدلالية والبلاغية بعد حذف المسند إليه والمسند؛ لأن المفعول به يأتي فضلة وقد يأتي ركناً من أركان الإسناد. ولهذا يتعلق بحذفه أمور بلاغية عديدة لم نجدها من قبل.

وقد توقف عبد القاهر الجرجاني طويلاً عند حذف المفعول به وكأنه لم يُرْضِ حِسّه البلاغي ما قيل عن غرض الاختصار والإيجاز في هذا الأسلوب؛ على قيمته الكبرى. إذ جرت عادة النحاة على تغييب حذف المفعول به سواء قام عليه دليل لفظي في الجملة أم لم يقم؛ كقوله تعالى: (كلوا واشربوا من رزق الله) (البقرة 2/6) فالفعل تضمن معنى المفعول، كلوا من رزق الله، أي الطعام، واشربوا الماء. فالدليل معنوي لا لفظي، وكذلك هو جارٍ في قول العرب؛ كالمثل: مَنْ يسمع يَخَلْ، أي من يسمع أخبار الناس ومعايبهم يخَلَ (يظن) بهم السوء. فالغاية من حذف المفعول به إنما هو الاختصار، وإن لم يقم عليه دليل لفظي.

1-إنزال الأفعال المتعدية منزلة اللازمة:

وهذا أسلوب مطرد في عدد من آيات القرآن الكريم، وعليه قولنا: هو يعطي ويمنح ويجزل ويمنع و...

هذا هو القسم الأول عند الجرجاني من إنزال الأفعال المتعدية منزلة اللازمة؛ بإثبات المعنى للفعل في نفسه على الإطلاق وعلى الجملة، ويرى أنه لا يوجد فيها حذف؛ وإنما الحذف يقع عنده في القسم الثاني عندما يحذف ويدل عليه دليل لفظي أو معنوي...

2-حذف المفعول به لقرينة لفظية أو معنوية:

يتعلق هذا الغرض بالإعلام بمجرد وقوع الفعل من غير تعيين مَنْ أوقعه؛ والمفعول به مقصود، وقصده معلوم إلا أنه يحذف من اللفظ لدليل الحال عليه؛ كقولنا: أصغيت إليه؛ أي أصغيت أذني إليه.

4-البيان بعد الإبهام:

وأطلق عليه الجرجاني (الإضمار على شريطة التفسير)، ويكثر في استعمال فعل (المشيئة) ومتعلقاته؛ كقوله تعالى: (لو شاء الله لجمعهم على الهدى) (الأنعام 6/35) وقوله: (لو شاء لهداكم أجمعين) (النحل 16/9). والتقدير: لو شاء الله أن يهديكم لهداكم أجمعين. وعليه قول البحتري:

لو شئت لم تُفْسِدْ سماحة حاتم   كرماً، ولم تهدِمْ مآثرَ خالد

أي "لو شئت أن لا تفسد سماحة حاتم لم تفسدها، ثم حذف ذلك من الأول استغناء بدلالته في الثاني عليه، ثم هو على ما تراه وتعلمه من الحسن والغرابة؛ وهو على ما ذكرت لك من أن الواجب في حكم البلاغة أن لا ينطق بالمحذوف ولا يظهر في اللفظ".

5-القصد إلى التعميم:

قد يكون هدف الاختصار وتكثيف الجملة مقصوداً بحد ذاته، ولكن الغرض

البلاغي في التعميم ينطلق من تحرر الجملة من مفهوم القيد الذي يتركز بالمفعول به... فحذف المفعول يؤدي إلى إطلاق المعنى وتعميمه بعد أن يكون مخصصاً... كقولـه تعالى: (والله يدعو إلى دار السلام) (يونس 1/25) فحذف المفعول في (يدعو) جعل الخطاب مفتوحاً إلى كل إنسان...

6-**رعاية الفاصلة القرآنية**: الفاصلة في القرآن تقوم مقام القافية في بيت الشعر ومقام السجعة في النثر... وروعي في هذه الفاصلة حذف المفعول به لاعتبارات معنوية وإيقاعية، ودلت على إعجاز تعبيري جديد لم يعرفه العرب من قبل كقوله تعالى: (سنقرئك فلا تنسى... سيذكر من يخشى) (الأعلى 87/6 و 1) وقولـه: (ألم يجدك يتيماً فآوى، ووجدك ضالاً فهدى، ووجدك عائلاً فأغنى) (الضحى 7-93/5). فأسلوب حذف المفعول لم يكن على حساب التنويع في الجملة، والتوزعات التركيبية فيها؛ ولم يكن على حساب الدلالة والوظيفة... بل إن أسلوب الحذف كان في ذلك كله؛ مما أضفى هالة من الإدهاش على النسق التركيبي الجمالي المراعي للفاصلة.

7-**العزوف عن ذكر المفعول به: ذكره البلاغيون تحت عنوان: (استهجان ذكر المفعول به)**... فقد يعزف المتكلم عن ذكر المفعول به لأمر ما؛ فيحذفه؛ وتدل القرينة السياقية عليه غالباً، ومن ذلك قول الشاعر البحتري:

من غادةٍ منعَتْ وتمنعُ نيلها   فلو أنها بذلت لنا؛ لم تبذلِ

فقد وفَّر البحتري لبيته هذا عناصر الجمال اللفظي حين أمعن في العزوف عن ذكر ما تبذله تلك الغادة؛ فحذف المفعول به... ما أكسب الكلام حسناً وبهاء.

8-الإيجاز والاقتصاد في الحذف...

الجمل الإنشائية والجمل الخبرية

أولا: في الإنشاء

- **الإنشاء لغة:** الإيجاد، **واصطلاحا:** كلام لا يحتمل صدقا ولا كذبا لذاته، نحو: اغفر وارحم... فلا ينسب لصاحبه صدق أو كذب...- **الإنشاء ضربان: طلب، وغير طلب.**

أ-الإنشاء الطلبي:

الطلب يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب لامتناع تحصيل الحاصل، وهو

المقصود بالنظر هنا....

- أنواعه كثيرة؛ منها:

-التمني؛ واللفظ الموضوع له "ليت"، ولا يشترط في التمني الإمكان، تقول: ليت زيدا يجيء، وليت الشباب يعود يوما... وقد يتمنى بـ"هل" في صورة الممكن ، نحو: هل لي من شفيع في مكان يعلم أنه لا شفيع له...؟ وقد يتمنى بـ"لو"، كقولك: لو تأتيني فتحدثني بالنصب... قال السكاكي: "وكأن حروف التنديم والتخصيص؛ وهي هلا وألا بقلب الهاء همزة، ولولا ولوما مأخوذة منهما، مركبتين مع لا وما المزيدتين لتضمينهما معنى التمني، ليتولد منه في الماضي التنديم، نحو: هلا أكرمت زيدا، وفي المضارع التخصيص؛ نحو: هلا تقوم...".

وقد يتمنى بـ"لعل"، فتعطي حكم ليت؛ نحو: لعلي أحج فأزورك...

-الأمر: هو طلب حصول الفعل من المخاطب، على وجه الاستعلاء مع الإلزام، وله أربع صيغ؛ هي: فعل الأمر، واسم فعل الأمر، والفعل المضارع المقترن بلام الأمر؛ نحو: ادرس، رويدك (اسم فعل امر بمعنى تمهل)، ليجتهد، والمصدر النائب عن فعل الأمر: سعيا في سبيل الخير... نحو: اطلب العلم ولو في الصين، ليحضر زيد، ورويد بكرا...

وصيغة الأمر قد تستعمل في غير طلب الفعل؛ بحسب مناسبة المقام؛ كالإرشاد: إذا تداينتم بدين إلى أجل مسمى فاكتبوه... والإباحة: كلوا واشربوا حتى يتبين لكم الخيط الأبيض من الخيط الأسود من الفجر... وكقولك في مقام الإذن: جالس الحسن أو ابن سيرين، ومن أحسن ما جاء فيه قول كثير: أسيئي بنا أو أحسني لا ملومة لدينا ولا مقلية... والتهديد كقولك لعبد شتم مولاه وقد أدبه: اشتم مولاك... وكقوله تعالى: (اعملوا ما شئتم، أنه بما تعملون بصير)، والتعجيز كقولك لمن يدعي أمرا تعتقد أنه ليس في وسعه: افعله، وكقوله تعالى: (فأتوا بسورة من مثله)، والتسخير، نحو: (كونوا قردة خاسئين)، والإهانة نحو: كونوا حجارة أو حديدا، وكقوله تعالى: (ذق إنك أنت العزيز الكريم)، والتسوية، نحو: أنفقوا طوعا أو كرها لن يتقبل منكم، واصبروا أو لا تصبروا، والتمني كقول امرىء القيس: ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي، والدعاء إذا استعملت في طلب الفعل على سبيل التضرع، نحو: رب اغفر لي ولوالدي، والالتماس إذا استعملت فيه على سبيل التلطف، كقولك لمن يساويك في الرتبة: أفعل، من دون الاستعلاء والاحتقار... ونحو: ألقوا ما أنتم ملقون... والتمني: ألا أيها الليل الطويل ألا

انجلي... التخيير: فعش واحدا أو صل أخاك فإنه...

- وهناك معان أخرى أيضا للأمر، تفهم من سياق الكلام...

-النهي وله حرف واحد، هو لا الجازمة: لا تفعل، وهو كالأمر في الاستعلاء، وقد يستعمل في غير طلب الكف أو الترك؛ أي أنه قد يخرج عن معناه الأصلي إلى معان أخر، تستفاد من سياق الكلام؛

1 ـ كالتهديد لعبد لا يمتثل أمرك: لا تمتثل أمري...

2 ـ والدعاء: ربنا لا تؤاخذنا إن نسينا...

3 ـ الالتماس: أيها الأخ، لا تتوان...

4 ـ الارشاد: لا تسألوا عن أشياء إن تُبْدَ لكم تسؤكم...

5 ـ الدوام: لا تحسبن الله غافلا عما يعمل الظالمون...

6 ـ بيان العاقبة: ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتا بل أحياء عند ربهم يرزقون.

7 ـ التيئيس: لا تعتذروا، قد كفرتم بعد إيمانكم...

8 ـ التمني: يا ليل طل، يا نوم زل، يا صبح قف، لا تطلع...

9 ـ الكراهة: لا تلتفت وأنت في الصلاة.

10-التوبيخ: لا تنه عن خلق وتأتي مثله...

11-الائتناس: لا تحزن إن الله معنا...

12-التحقير: لا تطلب المجد إن المجد سلمه صعب، وعش مستريحا ناعم البال...

-**النداء** هو طلب المتكلم إقبال المخاطب عليه بحرف نائب مناب الفعل "أنادي" المنقول من الخبر إلى الإنشاء، وأدواته: الهمزة، وأي، ويا وأيا، وهيا، ووا.

وقد تستعمل صيغته في غير معناه؛ كالإغراء في قولك لمن أقبل يتظلم: يا مظلوم، والاختصاص في قولهم: أنا أفعل كذا أيها الرجل، ونحن نفعل كذا أيها القوم، واغفر اللهم لنا أيتها العصابة؛ أي متخصصا من بين الرجال ومتخصصين من بين الأقوام والعصائب... والاستغاثة: يا الله للمظلومين، والندبة: فواعجبا كيف يدَّعي الفضل ناقص، وواأسفاه كم يظهر النقص فاضل، والتعجب: يا لك من قبرة خلا لك الجو، فبيضي واصفري، والزجر: أفؤادي متى المتاب ألما، تصح والشيب فوق رأسي ألما،

والتحسر والتوجع: يا ليتني كنت ترابا، والتذكر: أيا منزلي سلمى سلام عليكما... والتحير والتضجر: أيا منازل سلمى أين سلماك، من أجل هذا بكيناها بكيناك...

-الاستفهام: الألفاظ الموضوعة له: الهمزة وهل وما ومن وأي وكم وكيف وأين وأنى ومتى وأيان؛ فالهمزة لطلب التصديق؛ كقولك: أقام زيد؟ أزيد قائم؟ أو التصور، كقولك: أدبس في الإناء أم عسل؟ وهل لطلب التصديق فحسب، كقولك: هل قام زيد؟ وهل عمرو قاعد؟ ولهذا امتنع هل زيد قام أم عمرو؟ وقبح هل زيدا ضربت؟... والألفاظ الباقية لطلب التصور فقط، أما "ما"، فقيل: يطلب به إما شرح الاسم، كقولنا: ما العنقاء؟ وإما ماهية المسمى؟ كقولنا: ما الحركة؟ وقال السكاكي: يسأل بما عن الجنس، تقول: ما عندك؟ أي: أي أجناس الأشياء عندك؟ وجوابه إنسان أو فرس أو كتاب أو نحو ذلك...

أما "من" فقال السكاكي: "هو للسؤال عن الجنس من ذوي العلم"، تقول: من جبريل؟ بمعنى أبشر هو أم مالك أم جني؟

أما "أي"؛ فللسؤال عما يميز أحد المتشاركين في أمر يعمهما، يقول القائل: عندي ثياب، فتقول: أي الثياب هي؟

وأما "كم"، فللسؤال عن العدد إذا قلت: كم درهما لك؟ وكم رجلا رأيت؟ فكأنك قلت أعشرون أم ثلاثون أم كذا أم كذا... وأما "كيف"، فللسؤال عن الحال إذا قيل: كيف زيد؟ فجوابه: صحيح أو سقيم أو مشغول أو فارغ ونحو ذلك... وأما "أين"، فللسؤال عن المكان إذا قيل: أين زيد؟ فجوابه: في الدار أو في المسجد... وأما "أنى" فتستعمل تارة بمعنى كيف، قال الله تعالى: "فأتوا حرثكم أنى شئتم"؛ أي كيف شئتم، وأخرى بمعنى من أين، قال الله تعالى: "أنى لك هذا؟" أي: من أين أين لك؟ وأما متى وأيان فللسؤال عن الزمان إذا قيل: متى جئت؟ أو أيان جئت؟ قيل: يوم الجمعة أو يوم الخميس أو شهر كذا أو سنة كذا... وعن علي بن عيسى الربعي أن أيان تستعمل في مواضع التفخيم، كقوله تعالى: "يسأل أيان يوم القيامة؟ يسألون أيان يوم الدين؟"

ويلاحظ أن هذه الألفاظ، كثيرا ما تستعمل في معان غير الاستفهام بحسب ما يناسب المقام؛ منها:

-الاستبطاء، نحو: كم دعوتك؟ وكقوله تعالى: "حتى يقول الرسول والذين آمنوا معه: متى نصر الله؟"

-التعجب؛ نحو قوله تعالى: "ما لي لا أرى الهدهد؟"...

-التنبيه على الضلال، نحو: فأين تذهبون؟...

-الوعيد؛ كقولك لمن يسيء الأدب: ألم أؤدب فلانا إذا كان عالما بذلك... ونحو قوله

تعالى: "ألم نهلك الأولين...".

-الأمر نحو قوله تعالى: "فهل أنتم مسلمون؟"، ونحو: فهل من مدكر؟...

-التقرير ويشترط في الهمزة أن يليها المقرر به، كقولك: أفعلت؟ إذا أردت أن تقرر بأن الفعل كان منه... وكقوله تعالى: "أأنت فعلت هذا بآلهتنا يا إبراهيم؟"

-الإنكار إما للتوبيخ؛ بمعنى ما كان ينبغي أن يكون، نحو: أعصيت ربك؟ أو بمعنى لا ينبغي أن يكون، كقولك للرجل يضيع الحق: أتنسى قديم إحسان فلان؟ وكقولك للرجل يركب الخطر: أتخرج في هذا الوقت؟ أتذهب في غير الطريق؟ والغرض من ذلك تنبيه السامع حتى يرجع إلى نفسه، فيخجل أو يرتدع عن فعل ما هَمَّ به، وإما للتكذيب بمعنى لم يكن، كقوله تعالى: "أفأصفاكم ربكم بالبنين واتخذ من الملائكة إناثا؟"، وقوله: اصطفى البنات على البنين... أو بمعنى لا يكون نحو: أنلزمكموها وأنتم لها كارهون؟...

والإنكار كالتقرير يشترط أن يلي المنكر الهمزة، كقوله تعالى: "أغير الله تدعون؟" أغير الله أتخذ وليا؟ أبشرا منا واحدا نتبعه؟

-الإنكار: ومن مجيء الهمزة للإنكار، قوله تعالى: أليس الله بكاف عبده؟ وقول جرير: ألست خير من ركب المطايا وأندى العالمين بطون راح؟ أي الله كاف عبده، وأنتم خير من ركب المطايا؛ لأن نفي النفي إثبات، وهذا مراد من قال: إن الهمزة فيه للتقرير... ومنها التهويل... ومنها الاستبعاد نحو: أنى لهم الذكرى وقد جاءهم رسول مبين ثم تولوا عنه وقالوا معلم مجنون... ومنها التوبيخ والتعجب جميعا؛ كقوله تعالى: "كيف تكفرون بالله وكنتم أمواتا فأحياكم ثم يميتكم ثم يحييكم ثم إليه ترجعون؟"، أي: كيف تكفرون والحال أنكم عالمون بهذه القصة... أما التوبيخ فلأن الكفر مع هذه الحال ينبىء عن الانهماك في الغفلة أو الجهل، وأما التعجيب فلأن هذه الحال تأبى أن لا يكون للعاقل علم بالصانع وعلمه به يأبى أن يكفر...

فضلا عما سبق، قد يخرج الاستفهام عن معانيه الأساسية لأغراض أخرى، كالنفي: هل جزاء الإحسان إلا الإحسان؟ والتشويق: هل أدلكم على تجارة تنجيكم؟... والاستئناس...، والتقرير: ألم تشرح لك صدرك...؟ والتهويل: القارعة ما القارعة...؟ والاستبعاد: أنى لهم الذكرى وقد جاءهم رسول مبين، والتعظيم: إذا القوم قالوا: من فتى؟ خلت أني عنيت، فلم أكسل... والتحقير، كقول الشاعر: فدع الوعيد فما وعيدك ضائري، أطنين أجنحة الذباب يضير؟، والتهكم... والوعيد: ألم تر كيف فعل ربك بعاد؟ والتحسر، نحو: ما للمنازل؟ أصبحت لا أهلها أهلي، ولا جيرانها جيراني، والتنيه على الخطأ أو الباطل: أتستبدلون الذي هو أدنى بالذي هو خير؟...

- يذكر أن هناك معاني أخرى للاستفهام، تستفاد من سياق الكلام...

* **تجاهل العارف**

-**تعريفه**: تجاهل العارف تسميته لابن المعتز، وسماه السكاكي بسوق المعلوم مساق غيره لنكتة المبالغة في التشبيه؛ وهو عبارة عن سؤال المتكلم عما يعلم، سؤال من لا يعلم ليوهم أن شدة التشبيه الواقع بين المتناسبين أحدثت عنده التباس المشبه بالمشبه به... وفائدته المبالغة في المعنى؛ نحو قولك: أوجهك هذا أم بدر؟ فإن المتكلم يعلم أن الوجه غير البدر، إلا أنه لما أراد المبالغة في وصف الوجه بالحسن، استفهم: أهذا وجه أم بدر؟ ففهم من ذلك شدة الشبه بين الوجه والبدر...

فإن كان السؤال عن الشيء الذي يعرفه المتكلم خاليا من الشبه، لم يكن من هذا الباب، بل يكون من باب آخر؛ كقوله تعالى: "وما تلك بيمينك يا موسى؟" فإن السؤال هنا ما وقع لأجل المبالغة في التشبيه المشار إليه في تجاهل العارف، بل هو لفائدة أخرى... إما الإيناس لموسى عليه السلام؛ لأن المقام مقام هيبة واحترام، وإما إظهار المعجز الذي لم يكن موسى يعلمه...

ومنه قوله لعيسى عليه السلام: أأنت قلت للناس اتخذوني وأمي إلهين من دون الله؟ فإن السؤال هنا لم يكن للتشبيه، وإنما هو توبيخ لمن ادعى فيه ذلك...

-**أغراضه**: من الناس من جعل تجاهل العارف مطلقا؛ سواء كان على طريق التشبيه أو على غيره... وإذا تقرر هذا؛ فإن تجاهل العارف من حيث هو؛ إنما يأتي لنكتة من نحو مبالغة في مدح أو ذم أو تعظيم أو تحقير أو توبيخ أو تقرير أو من تدله في الحب...

-التوبيخ نحو قول الخارجية: أيا شجر الخابور ما لك مورقا؟ كأنك لم تجزع على ابن طريف...

-المبالغة في المدح، نحو قول البحتري: ألمع برق سرى أم ضوء مصباح، أم ابتسامتها بالمنظر الضاحي...

-المبالغة في الذم: كقول زهير: وما أدري...أقوم آل حصن أم نساء...

-التدله في الحب، نحو قول الحسين بن عبد الله: بالله يا ظبيات القاع قلن لنا: ليلاي منكن أم ليلى من البشر...

-التحقير في قوله تعالى في حق النبي عن الكفار: "هل ندلكم على رجل ينبئكم إذا مزقتم كل ممزق إنكم لفي خلق جديد"، كأن لم يكونوا يعرفون عنه إلا أنه رجل ما...

-التعريض في قوله تعالى: "وإنا أو إياكم لعلى هدى أو في ضلال مبين"...

-المبالغة في الغزل، كقول الشاعر: أجفون كحيلة أم صفاح وقدود مهزوزة أم رماح...

ومنه للمبالغة في الشوق وطول الليل: وشوق ما أقاسي أم حريق وليل ما أكابد أم زمان...

- المبالغة في النحول:

وقفت وقد فقدت الصبر حتى تبين موقفي أني الفقيد

وشكك في عذالي فقالوا لرسم الدار أيكما العميـــــد

-المبالغة في التعظيم، نحو: أأظما وأنت العذب في كل منهل؟ وأظلم في الدنيا وأنت نصيري؟

ب-الإنشاء غير الطلبي

الإنشاء غير الطلبي هو ما لا يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب، ويكون بصيغ:

-المدح والذم: نعم وبئس وما جرى مجراهما، نحو: حبذا ولا حبذا، والأفعال المحولة إلى معنى المدح والذم، نحو: طاب علي نفسا، وخبث فلان أصلا...

-العقود: نحو: بعت، واشتريت، ووهبت، وأعتقت، وبائع...

-القسم: أحرف القسم: الواو والباء والتاء، نحو: والله، ما فعلت كذا...

-التعجب: صيغتاه القياسيتان: ما أفعله! وأفعل بـ!، وهناك صيغ سماعية: لله دره فارسا!...

-الرجاء: عسى وحرى واخلولق: عسى الله أن يأتي بالفتح...[1] ويكون الرجاء أيضا بلعل إذا أفادت الرجاء: لعل الله يرزقني.

ثانيا: الجمل الخبرية

الخبر كلام يحتمل الصدق والكذب لذاته... والأصل فيه أن يلقى لأحد غرضين:

- إما إفادة المخاطب الحكم الذي تضمنته الجملة، إذا كان جاهلا له، ويسمى هذا النوع: "فائدة الخبر"، نحو قولك لصديقك: عاد أبي من السفر؛ فصديقك يجهل عودة أبيك من السفر، فتخبره نبأ جديدا...

- وإما إفادة المخاطب أن المتكلم عالم أيضا بأنه يعلم الخبر؛ كما تقول لطالب أخفى عليك نجاحه في الامتحان، وعلمته من طريق آخر: أنت نجحت في الامتحان، ويسمى هذا النوع: "لازم الفائدة"؛ لأنه يلزم في كل خبر أن يكون المخبر به عنده علم أو ظن به.

- وقد يخرج الخبر عن الغرضين السابقين إلى أغراض أخرى تستفاد من القرائن،

1ـ يذكر أن الإنشاء غير الطلبي لا تبحث عنه علماء البلاغة؛ لأن صيغه في الأصل أخبار نقلت إلى الإنشاء..

ومن سياق الكلام، منها: الاسترحام والاستعطاف: إني فقير إلى ربي، وإظهار الضعف والخشوع: رب إني وهن العضم مني، وإظهار التحسر على شيء محبوب: إني وضعتها أنثى، وإظهار الفرح بمقبل: والشماتة بمدبر: جاء الحق وزهق الباطل، والتوبيخ كقولك للعاثر: الشمس طالعة، والتذكير بما بين المراتب من التفاوت: لا يستوي كسلان ونشيط، والتحذير: أبغض الحلال عند الله الطلاق، والفخر: إن الله اصطفاني من قريش، والمدح: فإنك شمس والملوك كواكب...

يذكر أن لتوكيد الخبر أدوات عديدة، منها: إنّ ، وأنّ، ولام الابتداء، وأحرف التنبيه، والقسم، ونونا التوكيد الخفيفة والثقيلة، والحروف الزائدة، وقد، وأما الشرطية، وإنما، وضمير الفصل...

- في تقسيم الخبر إلى جملة فعلية وجملة اسمية

-الجملة الفعلية موضوعة لإفادة التجدد والحدوث في زمن معين مع الاختصار، نحو: يعيش البخيل عيشة الفقراء... وأشرقت الشمس وقد ولى الظلام هاربا...

وقد تفيد الجملة الفعلية الاستمرار التجددي شيئا فشيئا بحسب المقام، وبمعونة القرائن لا بحسب الوضع، ويشترط أن يكون الفعل مضارعا، نحو:

تدبر شرق الأرض والغرب كفه   وليس لها يوما عن المجد شاغل

-الجملة الاسمية تفيد في الأصل ثبوت شيء لشيء ليس غير، من دون النظر إلى تجدد، ولا استمرار: الأرض متحركة...

وقد تخرج الجملة الاسمية عن هذا الأصل، وتفيد الدوام والاستمرار بحسب القرائن، إذا لم يكن في خبرها فعل مضارع، وذلك بأن يكون الحديث في مقام المدح أو الذم: "إنك لعلى خلق عظيم"... وإذا كان خبرها جملة فعلية: فإنها تدل "كالفعلية" على التجدد، والحدوث في زمن مخصوص: الوطن يسعد بأبنائه...

-ملاحظة: الجمل الخبرية تنطوي على روح علمية وعقل هادئ، وثبات واستمرار، أما الجمل الإنشائية، فتنطوي على طلب أو... وتعبر عن انفعال...

المساواة والإيجاز والإطناب

إذا نقص التعبير على قدر المعنى الكثير؛ فذلك هو "الإيجاز"... أي: الدلالة على المراد بأقصر لفظ وأوجز كلام، ووضع المعاني الكثيرة في ألفاظ أقل منها، وافية بالغرض المقصود، مع الإبانة والإفصاح...

وإذا زاد التعبير على قدر المعنى لفائدة؛ فذاك هو "الإطناب"؛ فإن لم تكن الزيادة

لفائدة؛ فهي حشو أو تطويل.

وإذا جاء التعبير على قدر المعنى؛ بحيث يكون اللفظ مساويا لأصل ذلك المعنى، فهذا هو "المساواة"...

- أولا: الإيجاز

"الإيجاز"[1] اعتنت به فصحاء العرب وبلغاؤها كثيرا؛ فإنهم كانوا إذا قصدوا الإيجاز أتوا بألفاظ استغنوا بواحدها عن ألفاظ كثيرة؛ كأدوات الاستفهام والشروط وغير ذلك؛ فقولك: أين زيد؟ مغن عن قولك: أزيد في الدار أم في المسجد...؟ وقولك: من يقم أقم معه، مغنٍ عن: إن يقم زيد أو عمرو أقم معه... وما بالدار من أحد، مغنٍ عن قولك: ليس فيها زيد ولا عمرو...

فغالب كلام العرب مبني على الإيجاز والاختصار، وأداء المقصود من الكلام بأقل عبارة، وهذا النوع على ضربين: إيجاز قصر، وإيجاز حذف.

-**إيجاز القصر:** اختصار الألفاظ؛ أي: تضمين المعاني الكثيرة في ألفاظ قليلة من غير حذف، وهو كقوله تعالى: "ولكم في القصاص حياة"، فهذا اللفظ الوجيز المعجز المختصر غاية في الإيجاز والإيضاح والإشارة والكناية والطباق وحسن البيان والإبداع... ومنه قوله تعالى: (إن الله يأمر بالعدل والإحسان وإيتاء ذي القربى، وينهى عن الفحشاء والمنكر والبغي يعظكم لعلكم تذكرون)، وعظ في ذلك بألطف موعظة، وذكر بألطف تذكرة، واستوعب جميع أقسام المعروف والمنكر، وأتى بالطباق اللفظي والمعنوي وحسن النسق والتسهيم وحسن البيان والإيجاز وائتلاف اللفظ ومعناه والمساواة وصحة المقابلة وتمكين الفاصلة...

يذكر أن هذا النوع من الإيجاز، مطمح نظر البلغاء، وبه تتفاوت أقدارهم، حتى إن بعضهم سئل عن البلاغة، فقال: هي إيجاز القصر، وقال أكتم بن صيفي خطيب العرب: البلاغة الإيجاز...

-**إيجاز الحذف** عبارة عن حذف بعض لفظ الكلام لدلالة الباقي عليه؛ نحو: سألت القرية التي كنت فيها؛ أي: سكان القرية، وكقول الشاعر: ورأيت زوجك في الوغى متقلدا سيفا ورمحا؛ أي ومعتقلا رمحا، ومثله قول الشاعر: علفتها تبنا وماء باردا؛ أي: وسقتها ماء باردا...

1ـ للمزيد عن الإيجاز، ينظر: تقي الدين. المعروف بالحموي. خزانة الأدب. تحق. عصام شعيتو، مط. الهلال. بيروت،1987، ط1، وجواهر البلاغة للسيد أحمد الهاشمي. ص194 - 195

يذكر أن دواعي الإيجاز كثيرة؛ منها: الاختصار، وتسهيل الحفظ، وتقريب الفهم، وضيق المقام، وإخفاء الأمر على غير السامع، والضجر والسآمة، والحصول على المعنى الكثير باللفظ اليسير...

ثانيا: الإطناب

الإطناب: هو الإشباع في القول، وترديد الألفاظ المترادفة على المعنى الواحد[1]، وقد وقع منه الكثير في الكتاب العزيز، مثل قوله تعالى: (كلا سوف تعلمون، ثم كلا سوف تعلمون)، وقوله: (فإن مع العسر يسرا إن مع العسر يسرا).

كرر تعالى اللفظ في الموضعين تأكيدا للأمر وإعلاما أنه كذلك لا محالة...

أما صاحب "المثل السائر"، فإنه ينفي وجود "الإطناب"، فيقول: "إن الإطناب في الكلام وضعتموه اسما على غير مسمى، فإن الكلام لا يخلو من حالين؛ إما ألا يزيد لفظه على معناه؛ وهو الإيجاز، أو يزيد لفظه على معناه، وهو التطويل، وليس ههنا قسم ثالث. فما الإطناب إذًا؟

يجيب: "...الإطناب لا إيجاز هو ولا تطويل[2] كما أن الحمرة أو الخضرة ليست بياضا ولا سوادا،... والإطناب يأتي في الكلام مؤكدا كالذي يأتي بزيادة التصوير للمعنى المقصود، إما حقيقة، وإما مجازا، والتطويل ليس كذلك، فإنه التعبير عن المعنى بلفظ زائد عليه يفهم ذلك المعنى من دونه، فإذا حذفت تلك الزيادة بقي المعنى المعبر عنه على حاله لم يتغير منه شيء، وهذا بخلاف الإطناب؛ فإنه إذا حذفت منه تلك الزيادة المؤكدة للمعنى تغير ذلك المعنى، وزال ذلك التأكيد عنه، وذهبت فائدة التصوير والتخييل التي تفيد السامع ما لم يكن إلا بها...".

ويأتي الإطناب في الكلام على أنواع مختلفة؛ ولأغراض بلاغية عديدة؛ منها:

- الإيضاح بعد الإبهام، نحو قوله تعالى: (وقضينا إليه ذلك الأمر أن دابر هؤلاء مقطوع مصبحين)...
- التوشيح؛ وهو أن يؤتى في عجز الكلام بمثنى مفسر باسمين أحدهما معطوف على الآخر: العلم علمان: علم الأبدان وعلم الأديان.
- ذكر الخاص بعد العام: حافظوا على الصلوات والصلاة الوسطى...

1ـ صبح الأعشى في صناعة الإنشا. ج2، ص265.26-

2ـ أبو الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد بن محمد عبد الكريم الموصلي. المثل السائر. تحق. محمد محي الدين عبد الحميد، المك. العصرية، بيروت، 1995 ج2، ص145

- ذكر العام بعد الخاص: رب اغفر لي ولوالدي ولمن دخل بيتي مؤمنا وللمؤمنين والمؤمنات...

- **التكرير:** وهو ذكر الشيء مرتين أو أكثر لأغراض عديدة منها:

أ- التأكيد وتقرير المعنى في النفس: فإن مع العسر يسرا إن مع العسر يسرا...

ب- قد يكون التكرار لطول في الكلام خوفا من مجيئه مبتورا، كقوله تعالى في سورة النحل: (ثُمَّ إِنَّ رَبَّكَ لِلَّذِينَ هَاجَرُوا مِنْ بَعْدِ مَا فُتِنُوا ثُمَّ جَاهَدُوا وَصَبَرُوا إِنَّ رَبَّكَ مِنْ بَعْدِهَا لَغَفُورٌ رَحِيمٌ ﴿11﴾)

ج- قد يكون لتعدد المتعلق: ﴿فَبِأَيِّ آَلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ﴾...[1]

ج- للاستيعاب: قرأت الكتاب بابا بابا، وفهمته كلمة كلمة...

د- ... وقد يأتي التكرار لأغراض متعددة كالتلذذ والإرشاد والترديد...

- **الاعتراض:** هو أن يؤتى في أثناء الكلام بجملة معترضة أو أكثر، لا محل لها من الإعراب؛ لأغراض عديدة منها: الدعاء: إني-رعاك الله- قادم، التأكيد: ووصينا الإنسان بوالديه-حملته أمه وهنا على وهن، وفصاله في عامين- أن أشكر لي ولوالديك. التهويل: إنه قسم لو تعلمون عظيم، والاستعطاف والاحتراس والتتميم...

ثالثا: المساواة:

المساواة بأن تكون الألفاظ بإزاء المعاني في القلة والكثرة، لا يزيد بعضها على بعض، نحو قوله تعالى: (حور مقصورات في الخيام)، وقوله: (ودوا لو تدهن فيدهنون)، وقول النبي: "لا تزال أمتي بخير ما لم تر الأمانة مغنما، والزكاة مغرما".

فقد اختلف البلغاء في أي الثلاثة أبلغ وأولى بالكلام، فذهب قوم إلى ترجيح الإيجاز، محتجين له بأنه صورة البلاغة، وأن ما تجاوز مقدار الحاجة من الكلام فضلة داخلة في حيز اللغو والهذر، وهما من أعظم أدواء الكلام، وفيهما دلالة على بلادة صاحب الصناعة وغباوته، وقد قال الأمين محمد بن الرشيد: "عليكم بالإيجاز، فإن له إفهاما، وللإطالة استبهاما"، وقال جعفر بن يحيى لكتابه: "إن قدرتم على أن تجعلوا كتبكم توقيعات فافعلوا"، وقال بعضهم: "البلاغة بالإيجاز أنجع من البيان بالإطناب"، وقيل لبعضهم: ما البلاغة؟ قال: "الإيجاز..."

وذهبت طائفة إلى أن الإطناب أرجح، واحتجوا لذلك بأن المنطق إنما هو بيان، والبيان لا يحصل إلا بإيضاح العبارة، وإيضاح العبارة لا يتهيأ إلا بمرادفة الألفاظ

1ـ الرحمن: 13، 77

على المعنى حتى تحيط به إحاطة يؤمن معها من اللبس والإبهام، وإن الكلام الوجيز لا يؤمن وقوع الإشكال فيه، ومن ثم لم يحصل على معانيه إلا خواص أهل اللغة العارفين بدلالات الألفاظ، بخلاف الكلام المشبع الشافي؛ فإنه سالم من الالتباس لتساوي الخاص والعام في جهته، ويؤيد ذلك ما حكي أنه قيل لقيس بن خارجة: "ما عندك في جمالات ذات حسن؟" قال: "عندي قرى كل نازل، ورضا كل ساخط، وخطبة من لدن تطلع الشمس إلى أن تغرب، آمر فيها بالتواصل، وأنهى عن التقاطع...".

وذهبت فرقة إلى ترجيح مساواة اللفظ المعنى، واحتجوا لذلك بأن منزع الفضيلة من الوسط دون الأطراف، وأن الحسن إنما يوجد في الشيء المعتدل...

مجمل القول: إن الإيجاز والإطناب والمساواة صفات موجودة في الكلام، ولكل منها موضع لا يخلفه فيه رديفه... فأما الكلام الموجز، فإنه يصلح لمخاطبة الملوك وذوي الأخطار العالية والهمم المستقيمة والشؤون السنية... أما الإطناب؛ فإنه يصلح للمكاتبات الصادرة في الفتوحات ونحوها، مما يقرأ في المحافل والعهود السلطانية ومخاطبة من لا يصل المعنى إلى فهمه بأدنى إشارة...

أما مساواة اللفظ للمعنى؛ فإنه يصلح لمخاطبة الأكفاء والنظراء والطبقة الوسطى من الرؤساء؛ فكما أن هذه المرتبة متوسطة بين طرفي الإيجاز والإطناب، كذلك يجب أن تخص بها الطبقة الوسطى من الناس...

وأخيرا يمكن القول إن البلاغة ليست إيجازا أو إطنابا أو مساواة، إنما هي في ملاءمة مقتضى الحال، وهذا هو القصد من علم المعاني... وآية ذلك أن حسن البيان "هو عبارة عن الإبانة عما في النفس بعبارة بليغة بعيدة من اللبس؛ إذ المراد منه إخراج المعنى إلى الصورة الواضحة وإيصاله إلى فهم المخاطب بأسهل الطرق؛ وقد تكون العبارة عنه تارة من طريق الإيجاز، وطورا من طريق الإطناب بحسب ما يقتضيه الحال؛ وهذا بعينه هو البلاغة وحقيقتها... "وفي البيان الأقبح والأوسط والأحسن..."[1]

القصر في البلاغة العربية

-**تعريفه وأهميته:** القصر لغة: الحبس والإلزام؛ يقول الله تعالى: ﴿حُورٌ مَقْصُورَاتٌ فِي الْخِيَامِ﴾[2]، واصطلاحا: هو تخصيص شيء بشيء[3] بطريق مخصوص، فهو ضرب من

1ـ قرى الضيف. ج2، ص462

2ـ سورة الرحمن: 72

3ـ الشيء الأول: هو المقصور، والثاني: المقصور عليه. ففي جملة: ما شوقي إلا شاعر، المقصور هو شاعر، والمقصور عليه شوقي.

ضروب الإيجاز الذي هو أعظم ركن من أركان البلاغة؛ إذ إن جملة القصر في مقام جملتين؛ فقولك: ما كامل إلا الله، تعادل قولك: الكمال لله، وليس كاملا غيره... كما أن القصر يحدد المعاني تحديدا كاملا، ويكثر ذلك في المسائل العلمية وما يماثلها... وهو أسلوب من أساليب توكيد الجملة...

فالقصر إذًا، هو إثبات الحكم للمذكور في الكلام، ونفيه عما عداه، بإحدى الطرق الآتية[1]:

١- توسط ضمير الفصل: محمد هو الرسول.

٢- تعريف المسند بأل: خير الأمور الوسط.

٣- النفي والاستثناء: ما خالق إلا الله، وما محمد إلا رسول؛ فقد قصرنا محمدا على الرسالة؛ فـ"محمد" هو المقصور، فيما "رسول" مقصور عليه...

٤- إنما؛ ووجه إفادتها القصر تضمنها معنى لا وإلا؛ نحو: إنما العرب أوفياء، والشاعر المتنبي...

٥- فالمقصور في الجملة الأولى هو "العرب"، والمقصور عليه "أوفياء"؛ فقصرنا العرب على الوفاء...

٦- العطف: ويكون بـ "لا" أو "بل" أو "لكن"؛ نحو: الأرض متحركة لا ثابتة؛ فقد قصرنا الأرض على الحركة، فالأرض مقصور و"متحركة" مقصور عليه...

٧- تقديم ما حقه التأخير: إياك نعبد؛ حيث قصرنا العبادة على الله، فالمقصور عليه مقدم: إياك، والمقصور نعبد... ونحو: لله ما في السموات والأرض...

-القصر باعتبار الحقيقة والواقع قسمان: حقيقي وإضافي:

١- القصر الحقيقي: هو ما كان التخصيص فيه بحسب الحقيقة والواقع؛ بحيث لا يتجاوز المقصور المقصور عليه إلى غيره على وجه الحقيقة أو الادعاء. نحو: لا خالق إلا الله؛ فقد قصرنا الخلق على الله؛ فالقصر حقيقي؛ لأن الخلق يختص بالله ولا يتعداه إلى غيره.

٢- القصر الإضافي: هو ما كان التخصيص فيه بحسب الإضافة إلى شيء آخر معين بالنسبة إلى جميع ما عداه، نحو: ما خليل إلا مسافر؛ فإنك تقصد قصر السفر عليه بالنسبة إلى شخص غيره كمحمد... وليس

1ـ الطرق كثيرة؛ أشهرها ستة...

قصدك أنه لا يوجد مسافر سواه؛ إذ الواقع يشهد ببطلانه... ونحو: ما زيد إلا شجاع...

- القصر باعتبار طرفيه: يقسم إلى نوعين:

١- قصر صفة[1] على موصوف: مثاله في القصر الحقيقي: لا خالق (صفة) إلا الله (موصوف)... وفي الإضافي: لا زعيم إلا سعد؛ فزعيم صفة، وسعد موصوف...

٢- قصر موصوف على صفة: ومثاله في القصر الحقيقي: ما الله إلا خالق كل شيء؛ فالله موصوف، وخالق صفة... وفي القصر الإضافي: ما محمد إلا رسول قد خلت من قبله الرسل...

- القصر الإضافي وحال المخاطب:

١- قصر إفراد: إذا اعتقد المخاطب الشّركة بين شيئين فأكثر، نحو: إنما الله واحد، ردا على من اعتقد أن الله ثالث ثلاثة...

٢- قصر قلب: إذا اعتقد المخاطب عكس الحكم الذي تثبته: ما سافر إلا علي، ردا على من اعتقد أن المسافر خليل لا علي. فقد قلبت عليه اعتقاده وعكسته.

٣- قصر تعيين: إذا كان المخاطب يتردد في الحكم: كما إذا كان مترددا في كون الأرض متحركة لا ثابتة، فتقول له: الأرض متحركة لا ثابتة...

الوصل والفصل في البلاغة العربية

قيل لأبي علي الفارسي: ما البلاغة؟ قال: معرفة الفصل من الوصل. فالوصل هو العطف بين جملتين أو أكثر بوساطة الواو؛ من أجل إشراك الجملة الثانية أو التالية في حكم الجملة الأولى... واقتصر الأمر على الواو؛ لأنها الوحيدة من حروف العطف التي لا تفيد إلا مجرد الربط، وتشرك ما بعدها لما قبلها في الحكم، بخلاف بقية الحروف؛ فـ"ثم" مثلا تفيد الترتيب مع التراخي، والفاء تفيد الترتيب مع التعقيب...

1ـ الصفة في القصر هي غير النعت في النحو...

- **مواضع الوصل:**

- إذا قصد إشراك الجملتين في الحكم الإعرابي: محمد يقول ويفعل....
- إذا اتفقت الجملتان خبرا أو إنشاء: فليضحكوا قليلا وليبكوا كثيرا...
- إذا اختلفت الجملتان خبرا وإنشاء، وأوهم الفصل خلاف المقصود، كقولك وأنت تسأل عن صحة صديق لك: هل شفي سعيد؟ فإذا كان الجواب: لا. شفاه الله؛ فهو مصيب؛ لأنه فصل بين الجملتين كون الأولى خبرية والثانية إنشائية (دعاء)، ولكن إذا فهم خلاف المقصود، وجب الفصل، فيقال: لا وشفاه الله.

- **مواضع الفصل:**

-إذا كان بين الجملتين اتحاد تام؛ كأن تكون الثانية توكيدا للأولى أو بدلا منها أو بيانا لها... نحو: فمهل الكافرين أمهلهم رويدا (توكيد)، أمدكم بما يعملون، أمدكم بأنعام وبنين (بدل)... ما هذا بشرا، إن هذا إلا ملك كريم (الجملة الثانية تحتمل التوكيد والتبيين).

-إذا كان بين الجملتين تباين تام، كأن تختلفان خبرا وإنشاء، أو كأن لا تكون بينهما مناسبة ما: لا تدن من الوحش، يأكلك. (الجملة الأولى إنشائية والثانية خبرية؛ لذا وجب الفصل)... ونحو: كفى بالشيب واعظا. صلاح الإنسان في حفظ الوداد (لا مناسبة بين الجملتين...).

-إذا كانت الثانية جوابا لسؤال مذكور أو مقدر في الجملة الأولى؛ نحو: كيف أنت؟ قلت: عليل... أو نحو قوله تعالى: ﴿وما أبريء نفسي، إن النفس لأمارة بالسوء﴾، هنا السؤال مقدر في الجملة الأولى: لِمَ لا تبرّئين نفسك؟...

مفهوم التعريف في البلاغة العربية

هو كل اسم دل على شيء معين، وفُهم بالإفراد والتخصيص بعد التعميم.. فالتعريف يناسبه مقام لا يناسبه التنكير الذي لا يفهم منه شيء محدد.. نقول: عرَّفه بالشيء: أعلمه به على وجه التحديد... وعرّفته بزيد: إنّما تريد عرفته بعلامة ما وأوضحته بها، حتى صار معروفاً... والمعروف خلاف المنكر... والمُعَرَّف في الأصل موضع التعريف؛ ويكون بمعنى المفعول.

والتعريف في الاصطلاح: تحديد الشيء بين المتكلم والسامع حتى يُعْرَف الكلام به، ويصير مدار الحديث والتفكير بينهما. وله أهداف تثير في المتلقي أفكاراً ومشاعر؛

مثلما يثير أسلوبه فيه إحساساً بروح الجمال ومتعته تبعاً لكل قسم من أقسامه.

وقد يكون تعريفُ اسم ما أحقَّ بالتعريف من غيره، فالمسند إليه أولى بالتعريف لأنه المحكوم عليه الذي ينبغي أن يكون معلوماً، ليكون الحكم مفيداً... فالاسم في كل أنماطه يتمكن من اسميته الدالة على معنى مجرد من الزمان –غالباً- بتعريفه...

وأعلى أنماط التعريف الضّمير والعَلَم ثم الإشارة فالموصول، ثم المعرف بأل، فالمضاف إلى معرفة مما تقدّم؛ ثم المنادى النكرة المقصودة.

ولكل قسم مذاق وطعم خاص سواء وقع التعريف في المسند إليه أم المسند أو في الفضلة... أو وقع في التقديم والتأخير، باعتبار ذلك كله من أحوال الإسناد.

أقسام المعرفة:

1-الضَّمير

الضّمير: هو ما وضع لمتكلم أو مخاطب، أو غائب؛ وهو أعرف المعارف؛ وأرفع الضمائر بلاغة على الترتيب المذكور هنا.

2-العلَم

العَلم اسم يدل على معين بحسب وضعه بلا قرينة، أو هو ما و ضع لمسمى معين من دون الحاجة إلى قرينة كأحمد وسعاد.

والعلم أحد المعارف التي توقفت عنده كتب اللغة والبلاغة... وحين استكشفت أسراره الكامنة فيه وجدت أنه يكون مفرداً؛ مثل: محمد، ومركباً؛ تركيباً إضافياً نحو (عبد الله) أو مزجياً نحو (سيبويه) أو إسنادياً نحو (جاد الحق).

ويسمى به الأشخاص والدول والبلاد والقبائل والأنهار والجبال والبحار...

ولكن حديث اللغويين غلب في علم الأشخاص، وجعلوا فيه أنواعاً ثلاثة (الاسم والكنية واللقب) فالاسم ما ذكرنا أمثلته؛ والكنية كل مركب إضافي صدره أب أو أم، نحو (أبي بكر، وأم كلثوم) واللقب ما أشعرنا برفعة وعظمة كالرشيد والأمين، أو بضَعة وانحطاط نحو الجاحظ .. فضلاً عن أن العرب تسمي الأشخاص بالجملة الفعلية، نحو (تأبط شراً).

ورتب اللغويون استعمال ذلك، فقدموا الاسم على اللقب، والكنية، ولا ترتيب بين الكنية واللقب...

فالعلم – وفاق التصور السابق كله- لم يعد مجرد اسم يقصد به تعيين شخص ما... وإنما أصبح في عرف البلاغيين مادة إبداعية لإنتاج الدلالات وتوظيفها في اتجاهات شتى... وبرز استعماله لديهم بألوان مشرقة؛ وظلال نفسية عارمة... ويعد استعمال العلم في القرآن أكثر تأثيراً كما في تسمية (الصُّوْر) للقرن؛ فهذا الاسم يبعث مشاعر قلقة كلما

قرأ المرء قوله تعالى: (فإذا نُفخ في الصور فلا أنسابٌ بينهم يومئذٍ ولا يتساءلون) (المؤمنون). فقد استطاعت هذه اللفظة المنقولة إلى علمية أن تدل على يوم البعث، وأن تؤدي دوراً فنياً مثيراً في التعبير عن الحالة النفسية يومئذ... ولذا، تتصف بجمالية وظيفية خاصة بها...

3-اسم الإشارة:

اسم الإشارة هو ما وضع لمعين بوساطة إشارة حسية؛ ويؤتى به مسنداً أو مسنداً إليه وفضلة لأمر ما. وحين يتكلم به عن الغائب فلا يكون إلا لمشار إليه حاضر، أو كالحاضر في الذهن حساً، مما جعله يأخذ المنزلة الثالثة عند اللغويين والبلاغيين.

وله ألفاظ بعينها (ذا) للواحد؛ و (ذي وذه وتي وته) للواحدة، و (ذان وذين) للاثنين؛ و (تان وتين) للاثنتين؛ و (أولاء) للجمع مطلقاً؛ و (هنا) للمكان...

وغالباً تسبق أسماءَ الإشارة (ها) التنبيه؛ فنقول: (هذا وهذي وهذه...)

وقد تلحق (ذا وتي وهنا) كاف الخطاب وتتصرف كالكاف الاسمية؛ وإن كان الكاف فيها لا محل له من الإعراب؛ فنقول: (ذاك وتيك وهاتيك وهناك) وقد يثنى ويجمع فنقول:

(ذاكما وذاكم...) وقد تلحق بالاسم اللام مع الكاف فنقول: (ذلك وتلك وهنالك)؛ وتفيد البعد أيضاً. ويستعمل اسم الإشارة لمقاصد شتى ذكر أكثرها البلاغيون القدماء؛ منها:

***1*-يقصد من اسم الإشارة تمييز استحضاره في الذهن كقول الفرزدق:**

هذا ابن خيرِ عبادِ اللهِ كلّهِمِ   هذا التقيُّ النقيُّ الطاهر العَلَمُ

وهو في الوقت نفسه يفيد التثبت والتقرير لتخصيصه دون غيره كقوله تعالى: (هذه ناقة لها شرب) (الشعراء 27/155).

2-**يقصد به تنبيه الغبي على أمر ما كالتوكيد والترفع**، كقول الفرزدق:

أولئك آبائي فجئني بمثلهم   إذا جمعَتْنا يا جريرُ المجامعُ

***3*-يقصد به القرب في المكانة أو البعد أو الأبعد**؛ كقولنا: (هذا زيد) (ذاك عمرو) (ذلك خالد...)

فالتعريف بالإشارة وأدواته يحمل خصائص متفردة بالدلالة، ويغدو أسلوباً بلاغياً ممتعاً، في القرب والبعد والتوسط ترتيباً وغاية... ويلاحظ أن كل أداة قد تستعمل

استعمالات شتى؛ والسياق وحده الذي يحدد ذلك كله... وقد تبين أن أولئك تستعمل للجمع مطلقاً كقوله تعالى: (إن السمع والبصر والفؤاد؛ كل أولئك كان عنه مسؤولاً) (الإسراء 17/ 36) ولكن استعمالها قد يكون للعقلاء بينما تقوم (تلك) مقامها مع الجمع لغير العقلاء كقوله تعالى: (وتلك الأيام نداولها بين الناس) (آل عمران 3/ 14.).

-الاسم الموصول:

هو ما وضع لأمر مخصوص بوساطة أداة تعقبها جملة الصلة؛ فيعرف بها المقصود لدى المتكلم أو المخاطب.

وأدواته (الذي) للواحد، و (التي) للواحدة، و (اللذان واللذين) للاثنين، و (اللتان واللتين) للاثنتين، و(الذين والإلى) لجماعة الذكور العقلاء، و (اللاتي واللائي واللواتي) لجماعة الإناث. واستعملت (من-ما) في جميع ما ذكر، وخصصت (من) بالعاقل، و (ما) بغير العاقل... وقد يعدل ما بينهما لدلالة بلاغية وأدبية؛ فنستعمل (ما) مكان (من) كقوله تعالى: (ووالدٍ وما وَلَدَ) (البلد 9./ 3) وقوله تعالى: (والله أعلم بما وضعَت) (آل عمران 3/ 36) ويدل على شأن التعظيم والتعجب.

أما (أيٌّ) فإنها تستعمل لجميع ما ذكر تبعاً لإضافتها؛ ويجوز إعرابها وبناؤها.

وتظل المقاصد البلاغية عظيمة الدلالة والإمتاع في الاسم الموصول وقف عندها القدماء كالزمخشري في (الكشاف) والسكاكي في (مفتاح العلوم) والقزويني في (الإيضاح، والتلخيص) وغيرهم. فالمتكلم يحرص على إبراز أمور ما وتوضيحها، أو العدول عنها في جملة الصلة مع الاسم الموصول؛ وسنذكر أبرزها:

1-**توضيح أمر للمخاطب لم يكن على علم به** كقوله تعالى: (ولكن أعبد الله الذي يتوفاكم وأُمرت أن أكون من المؤمنين) (يونس 1./ 1.4) فالموصوف بالقدرة على الوفاة أحق أن يُعبد ويخاف ويتقى.

2-**كشف الصلة للمخاطب عن أحوال لا علم له بها**؛ كقوله تعالى:

(وهو الذي جعلكم خلائف الأرض) (الأنعام 6/ 165) وكقولنا: الذي أحببناه رجل علم.

3-**الرغبة عن التصريح بالاسم الحقيقي لتنزيهه عن الفحشاء**، أو لجهة تركيب حروفه أو لأمر آخر... فمن التنزيه قوله تعالى: (فذلكن الذي لُمْتُنَّني فيه ولقد راودته عن نفسه فاستعصم) (يوسف 12/ 32) فالله سبحانه نزه يوسف عن الفحشاء فلم يذكره صراحة؛ وهذا ما تؤكده جملة القسم والجواب.

4-**استعمال الاسم الموصول وجملة الصلة للتقرير والتأكيد والتفسير** كقوله تعالى: (الذين يشهدون أن الله حرّم هذا) (الأنعام 6/ 15.) فجيء بالذين بعد قوله

تعالى: (قل: هَلُمَّ شهداءَكم) للدلالة على أنهم معروفون بنصرة مذهبهم؛ ثم أكد بعد ذلك الاسمَ الموصول والصلة، بقوله تعالى:(فإن شهدوا فلا تشهد معهم)(12).

5-التفخيم والتعظيم كقوله تعالى في تعظيم العود الصغير في يد موسى (عليه السلام): (وأَلقِ ما في يمينك تلقَفْ ما صَنُعوا) (طه 2./ 69).

6-تنبيه المخاطب على غلطه كقول عبدة بن الطبيب:

إنَّ الذين ترونَهم إخوانكم   يشفي غَليلَ صدورِهم أَنْ تُصرعوا

5-المعرف بأل

يعرف الاسم بدخول (أل) عليه تسمى (أل) التعريف؛ ومن القوم من رأى أنها (اللام) فقط... فأل تمكن النكرة من التعريف نحو (القلم، الكتاب، العهد...) فأل التعريف تؤدي في التركيب شحنة عاطفية لا نجدها في (قلم، كتاب، عهد...) وكثيراً ما تكون موضوعة لمعنىً ما... وإن دخلت على بعض الأسماء ولم تُفِد معنىً ولا تعريفاً؛ لأن زيادتها في مثل هذه الأسماء لازمة (كالسموؤال والذي والتي والآن...) فهي جزء من بناء الكلمة ولو سقطت منه لاختل المعنى... بينما إذا سقطت من بعض الأسماء الموضوعة للعلم لا يغير منها شيئاً ولا يزيد أو ينقص في المعنى؛ مثل (النعمان، الفضل، العباس...) ولا يكسبها تعريفاً؛ وهذا ينطبق على كل صفة انتقلت إلى العلمية، وإن كانت زيادة (أل) في تلك الأسماء المشهورة سماعية فلا يعني أن نزيدها في (محمد وصالح...) فالسماع لا يقاس عليه.

أما تعريف العدد فله قواعد خاصة به؛ فالعدد المضاف يُعرَّف عجزه بأل؛ كقولنا:

خمسة الرجال؛ ومن الخطأ قولنا: الخمسة رجال. والعدد المركب يُعَرَّف صدره كقولنا:

الخمسة عشر رجلاً ذهبوا... والعدد المعطوف يعرف جزآه، كقولنا: قرأت الكتاب الرابع والعشرين.

-أقسام (أل) التعريف

اتفق البلاغيون واللغويون على أن (أل) حرف تعريف، ولها نوعان: عهدية وجنسية، لأن (أل) لا تكون كالضمير والعلم؛ فكل اسم عُرِّف (بأل) يصبح جزءاً من المتكلم والسامع أياً كان نوع المعرف بأل.

1-أل العهدية: تفيد (أل) العهدية الحقيقة، وتعين مفهوم اللفظ بدقة، وهي أخص من الجنسية؛ فالمعهود بأل قد يكون مذكوراً في الجملة لفظ قرين له كما في قوله تعالى: (كما أرسلنا إلى فرعون رسولاً فعصى فرعون الرسول) (المزمل 73/ 16-15)؛

وقد يكون وصفاً لكلام سابق له؛ كقوله تعالى: (جعل الله الكعبة البيت الحرام قياماً للناس) (المائدة- 5/ 97) فالبيت عطف بيان على جهة المدح كما في الصفة؛ وهو يغاير استعمال ما عهد عن البيت في مفهوم القوم...

وقد لا تقع القرينة اللفظية في الجملة؛ ولكن المعنى المعهود بالذهن قد تغير مع دخول أل عليه؛ فالمعهود الذهني في لفظ (الكتاب) عند المشركين لغير القرآن الكريم، ولما دخلت عليه (أل) في قوله تعالى: (ذلك الكتاب لا ريب فيه) (البقرة 2/2) اختلفت العلاقة الذهنية في تعريف الكتاب؛ فهو لكتاب غير الذي عهدوه.

فأل التعريف العهدية الذهنية إشارة صريحة إلى ما هو معهود عند السامع من معانٍ للكلام... ولهذا فقد تأتي تأكيداً لصفة شيء كما في لفظ (الشجرة) في قولـه تعالى: (إذ يبايعونك تحت الشجرة) (الفتح 48/18). فالشجرة لفظ معروف بصفته للسامع، ولكن (أل) دخلت عليه لتثبت دلالة المعنى المعهود في الذهن عند الناس جميعاً للشجرة.

فأل العهدية تتصف بجمالية خاصة لا نجدها في غيرها؛ لما تقوم به على علاقات تلويحية ذهنية جميلة كما في قوله تعالى: (وليس الذكر كالأنثى) (آل عمران 3/ 36). فالسامع كان يتمنى أن يرزق بذكر فجاءه الخطاب الإلهي ليقول له: ليس الذكر الذي طلبتَ مثلَ الأنثى التي وهبت لها لتقوم على رعايتها... وصيانتها...

وهذا أبو العلاء المعري (ت 449هـ) يقول:

والخِلُّ كالماءِ يُبْدي لي ضَمائرَهُ مع الصفاء؛ ويُخْفيها مع الكَدَرِ

فأل التعريف في كلمة (الخل) ذات دلالة محددة معهودة في ذهن السامع، ولكن المعري يوضح صفة الخل الحقيقي المثالي الذي ينبغي أن يكون للإنسان، وقرنه بصفة الماء في حالة الصفاء، وفي حالة الكدر... فحين نقول: (هذا خِلي) يختلف عن قولنا: هذا الخل... فالخل هنا معهود بالصفات المحمودة التي تواضَع عليها الناس وتعاهدوها لصفات الخليل... وهو الفرق عينه بين الخليل، وخليل الرحمن... فالإضافة إلى المعرفة أكسبت (أل) التعريف تخصصاً معهوداً بالمضاف إليه.

ويلاحظ أن أبا تمام قد جمع بين النمطين السابقين لأل العهدية؛ فذكر ما هو معهود بالكلام مذكور فيه لفظاً، وبين ما هو معهود بالذهن في قوله:

دعيني على أخلاقي الصُّمِّ التي هي الوَفْرُ، أو سِرْبٌ تَرِنُّ نوادبُهْ

فأل التعريف في (الصم) دخلت في صفة للفظ الموصوف السابق له (أخلاقي)، فالمتكلم

عهد بنفسه صفات معينة، وكذلك عرفه الناس بها فجاءت كلمة (الصم) لتثبت ذلك؛ بينما جاء التعريف بأل في لفظ (الوفر) ليفيد الإخبار عن أخلاقه وفق علاقة ذهنية معهودة بين المتكلم والسامع... فالوفر إخبار عن الضمير العائد إلى الرحلة المعهودة التي قام بها المتكلم ويعرفها السامع، وبيَّن في اللفظ مدى قدرته على الاحتمال والصبر على ما يلقاه من مشقات تلك الرحلة.

وهنا استعمال آخر لأل العهدية يقع في الأسماء التي تلي الإشارة والنداء وإذا الفجائية فالمعهود فيها معهود حضوري في الشهود والوجود؛ فأل لتعريف شيء حاضر...

كقول أبي الأسود الدؤلي:

يا أيُّها الرجلُ المُعَلِّمُ غَيْرَهُ هَلاَّ لنفسك كان ذا التعليمُ

فأل التعريف في (الرجل- التعليم) تعريف عهدي حضوري... فالإشارة تدل على الحضور دون الجنس؛ فلما دخلت (أل) على اسم بعده كانت أكثر تعريفاً منه؛ إذ دلَّت على التعريف الحضوري وصار إعرابه عطف بيان أَوْلى من إعرابه (بدلاً)، وإن جاز الاثنان.

ولا شك في أن قدرة البلاغيين كانت متميزة في هذا القسم من أقسام التعريف، لأن معالجتهم ارتقت إلى درجة التماهي في اللغة من جهة، واختراق حدودها الدلالية من جهة أخرى فأدركوا الفوارق الدقيقة بين (أل) العهدية و (أل) أخرى سموها الجنسية...

وقد استثمر ذلك كله عبد القاهر الجرجاني في الوصول إلى نظرات جمالية فريدة حققت له السبق..

2-أل الجنسية

تداخل معنى (أل) العهدية في معنى (أل) الجنسية في كثير من الأمثلة والشواهد تبعاً لتأويل (أل) كما في جملة: لا ألبس الثياب؛ فإن أَوَّلْتَ (أل) على معنى الثياب المعهودة في أذهان الناس جاز لك؛ فكانت للعهد الذي عرف بين الناس عنها؛ وإن أَوَّلتَ (أل) على معنى الاستغراق (كل) الثياب جاز لك؛ فكانت للجنس لأنها تعني الإحاطة والشمول.

...فأل الجنسية تفيد حضور الحقيقة في الذهن؛ باعتبار قيد معين؛ بينما النكرة تفيد مطلق الحقيقة لا باعتبار قيد ما، وهذا هو الفرق بين النكرة والمعرفة بأل.

ولهذا فإن (أل) الجنسية تدخل على المفرد والجمع لتفيد معنى ما على الحقيقة أو

المجاز؛ ولذا، فإنه يقع موقعها لفظ (كل) وتفيد الإحاطة والشمول... فإذا لم تفد المعنى على الحقيقة أو المجاز، كانت لتعريف ماهية الشيء... ولذلك سميت (لام الحقيقة)...

فهي لاستغراق الأفراد في قوله تعالى: (وخُلق الإنسان ضَعيفاً) (النساء 4/ 28)، فهنا يصح أن نقول على الحقيقة للإحاطة والشمول (كل إنسان)؛ فاستغرق أفراد البشر جميعاً؛ وإذا استغرق خصائص الأفراد كانت (أل) على المجاز، وتقع كل موقعها، نحو: "زِيد الرجل علماً" أي الكامل في هذه الصفة...

ويقول الزمخشري: "فإن قلت أي فرق بين لام الجنس داخلة على المفرد وبينها داخلة على الجمع؟ قلت: إذا دخلت على المفرد كان صالحاً لأن يراد به الجنس إلى أن يحاط به، أو أن يراد بعضه إلى الواحد منه. وإذا دخلت على المجموع صلح أن يراد به جميع الجنس، وأن يراد بعضه إلى الواحد منه؛ لأن وازِنَه في تناول الجمعية في الجنس وزانُ المفرد في تناول الجنسية، والجمعية في جُمَل الجنس لا في وَحْداته". فلو قلت: العمل الصالح خير لنا؛ عنينا به كل عمل صالح؛ ويمكن أن نعني به عملاً واحداً مستغرقاً للصلاح، ويمكن أن نعني به عدداً من الأعمال... أما لو قلنا: الأعمال الصالحات خير لنا... لعنينا بها جملة من الأعمال بغض النظر عن وحداتها... أو عنينا بها الأعمال الصالحة كلها. وهذا هو المراد بقوله تعالى: (وبشر الذين آمنوا وعملوا الصالحات...) (البقرة 2/ 25).

فـ"أل التعريف" أحاطت بمعنى الشمول، وأضفت عليه لوناً جمالياً لطيفاً بالمبالغة اللافتة للنظر حين استغرقت كل عمل صالح... وهذه صورة بديعة في التعريف تُحوّل الكلام إلى ما يشبه المثَل الذي يصلح لكل زمان ومكان؛ فالمتلقي يحسُّ بمقدار أهمية الكلام (الصالحات) ويسعى إلى تحقيقها، فتكون محركة له في حياته... أما إن كانت "أل الجنسية" لاستغراق العمل المفرد؛ فمن الممكن أن يكون عملاً واحداً ليس مطرداً... ولهذا لا يصبح مثلاً يحتذى. ويتضح هذا المعنى إذا قيد المتكلم كلامه بسياق محدد؛ كقول أبي تمام؛ وهو أحد من أكثر من استعمل أل الجنسية:

إذا المرءُ لم يستخلصِ الحَزْمَ نفسَه	فذروته للحادثات وغاربُهْ
أعاذلتي ما أخشنَ الليلَ مركباً	وأخْشنَ منه في الملمّات راكبُهْ

فأل التعريف في المفرد (الحزم-الليل) تفيد الاستغراق حقيقة في الحزم، ومجازاً في الليل كما أكده التقييد بالصفة السياقية بعدهما؛ علماً أن الاستغراق فيهما جاء على سبيل التكثير للمبالغة... بينما التعريف في (الحادثات- الملمات) لم تقيد بصفة ما، وكان الاسم المجموع المعرف بأل على سبيل الجمع للإحاطة

والشمول... وإن أريد بالمجموع في بعض الجمل التكثير كما في قوله تعالى: (ورأيت الناس يدخلون في دين الله أفواجاً) (النصر 2/.11) فالناس تعني في الآية العرب، ولما دخلوا في الدين الإسلامي صاروا أكمل البشر به خلقاً، فاستعمل الناس ليدل على التكثير مبالغة لا الاستغراق العام للبشرية على سبيل الإحاطة والشمول.

فأل التعريف الدالة على الجنس تؤدي وظائف بلاغية مغايرة لتلك المعهودة في الأسماء؛ ولا سيما تلك التي تدل على تعريف الماهية وتوضيحها؛ كقولـه تعالى: (وجعلنا من الماء كل شيء حي) (الأنبياء 21/3.)... فالماهية لا تدل على الاستغراق حقيقة ولا مجازاً، ولا يقع مكانها لفظ (كل)... فالماء معروف في جوهره للناس جميعاً، ودخلت عليه أل لتفيده تعريفاً لذاته... وكذا عليه قوله تعالى في لفظ (الإِفْك) الذي دل على التحقير والتشنيع على مَن سار فيه: (إنَّ الذين جاؤوا بالإِفْكِ عُصْبَة منكم) (النور 24/11). وقد تدل أل التعريف الجنسية مع الماهية على التثبيت والتوكيد؛ كقوله تعالى: (إنه هو السميع العليم) (الأنفال 8/ 61 وفصلت 41/36).

أخيراً، يمكن القول: إن (أل) التعريف قد تحذف على نية الإضمار؛ ولهذا لا ينون الاسم، نحو: سلامُ عليكم؛ والتقدير (السلام عليكم)، وهناك من رأى أنها على نية الإضافة: سلام الله عليكم.

وقد تحذف (أل) للإضافة المعنوية؛ وللنداء؛ نحو: يا رحمن؛ إلا في لفظ الجلالة (اللهم)... بينما تزاد اضطراراً في بعض الأعلام التي لم يسمع الدخول عليها؛ كتعريف الشاعر ليزيد:

رأيت الوليد بن اليزيد مباركاً — شديداً بأعباء الخلافة كاهِلُهْ

أما (أل) الموصولية، فلا علاقة لها بأل التعريف إلا من جهة الشكل، و(أل الموصولية) هي الداخلة على اسم الفاعل أو اسم المفعول، بشرط ألا يراد بها العهد أو الجنس، وتكون بلفظ واحد للمفرد والمثنى والجمع، والمذكر والمؤنث، نحو: أكرمِ المحمودَ خلقُه، أي الذي حُمِدَ خلُقه..

وأكرمِ المحمودَ خُلُقها، أي التي حُمِد خُلُقها... أما إذا قلت: أكرم المحمود؛ فقد أصبحت (أل) عهدية... لا موصولية.

وفي ضوء ذلك، أدركنا خصوصية جمالية التعريف (بأل) في صميم الصياغة والتأليف؛ فهناك علاقات متداخلة في الأنساق البلاغية؛ لأنها قائمة على اختلاف التأويل في مفهوم (أل). ولكن أي نسق منها إنما ينتهي إلى مستويات جمالية مثيرة في الإمتاع والفائدة... فأل التعريف في بنيتها اللغوية لا تكسب الاسم إلا دلالة التعريف؛ بينما في

أساليب البلاغه تكسبه مظاهر فنية عديدة؛ وتبتعد فيه إيحاءً وتوشية... تبعاً لترتيب المعاني في النفس وشدة تأثرها في الموقف... والتعريف بالإضافة ليس له هذه المرتبة وإن تميز بخصائص أخرى.

6-التعريف بالإضافة (المعرف بالإضافة):

هذا نمط آخر من المعارف التي تتصف بجمالية آخاذة من الصور والمعاني مستندة إلى مفهوم الانزياح وغيره.

والمعرف بالإضافة هو اسم أضيف إلى أحد المعارف الخمسة السابقة؛ ولا يتأكد التعريف للاسم المنكر إلا إذا تمت إضافته؛ ويصبح المضاف والمضاف إليه كالكلمة الواحدة على الرغم من أنه يدخل في مصطلح التركيب الإضافي... وتُنتج الإضافة معنىً جديداً خاصاً لم يكن قبل ذلك.

وحين يختص التركيب الإضافي بمعنىً جديد لم يكن للكلمة المفردة فإنه يثير في المتلقي جمالية ما؛ ويحرك انفعالاته بشكل مطرد مع تبدلات مواقع الكلمة وإيحاءاتها.

فالتعريف بالإضافة –بهذا المفهوم- يؤدي جملة من الأغراض البلاغية في الدلالة؛ ومنها:

1-إفادة الاختصار والإيجاز:

هذا الغرض ينسجم مع مفهوم البلاغة عند العرب؛ غالباً... فالتركيب الإضافي الموجز يوحي بمعانٍ كثيرة متروكة التخيل للمتلقي كما نجده في قول امرئ القيس:

وليلٍ كموج البحر أرخى سدولَهُ   عليَّ بأنواع الهموم ليبتلي

فللقارئ أن يتخيل ما يوحيه (موج البحر-سدوله- أنواع الهموم) من دلالات كثيرة ومثيرة للخيال والعاطفة... وكذلك ما يلاحظ في قول للبحتري في المدح:

كالسيف في إخذامِه والغيث في   إرهامه، والليث في إقدامه

فالإضافة في (إخذامه) تترك المتلقي يتخيل الأبعاد المتعددة لعملية القطع التي يقوم بها سيف الممدوح، وهي كذلك في (إرهامه) فالذهن يتحرك ليستشعر كيفية دوام سقوط الغيث؛ وكذلك تتحرك العاطفة المنفعلة بصورة إقدام الليث... وهي صور مجتمعة لبيان صفات الممدوح.

2-التفصيل المرجح لأمر ما كالفخر أو المدح... أو الكره... هذا الغرض يكاد يوازي السابق. فهذا النمط من الإضافة يربط التركيب الإضافي بالسياق كقولـه تعالى:

(إن شانئك هو الأبتر) (الكوثر 1.8/ 3) أو كقول الحارث بن وَعْلَة في استعماله (قومي-أخي- سهمي):

قومي همُ قتلوا أُمَيْمَ أخي فإذا رميتُ يصيبني سهمي

فالشاعر في اعتذاره عن الاقتصاص من قومه على شدة مصابه بقتلهم لأخيه، إنما يفتخر بأنَّه صابر على الأذى ولا يمكن أن يُصاب بشر جديد. وكذلك يلاحظ معنى المدح في قول المتنبي:

وأَمضى سلاحٍ قلَّدَ المرءُ نفسَه رجاءُ أبي المسكِ الكريمِ وقصدُهُ

فالشاعر يستعمل إضافات عديدة، ويرى أن أكثر الأسلحة مضاءً للمرء أن يتوجه إلى كافور الموصوف بالكرم.

3-التعظيم والتشريف

الإضافة تعطي المضاف أو المضاف إليه منزلة لم تكن لأي منهما منفرداً؛ كقوله تعالى: (هذه ناقة الله لكم آية) (هود 11/64)؛ فإضافة لفظ (ناقة) إلى لفظ الجلالة (الله) أكسبه شرفاً وعظمة... وكذلك اكتسب المضاف (قراضة) شرفاً بإضافته إلى (الذهب) في قول الشاعر:

رأيتُ ياقوتةً مُشَبَّكةً تَطير عنها قراضةُ الذهبِ

4-التوبيخ والاستهزاء والتقريع والتهكم

يحدد السياق الغرض من التعريف بالإضافة وفاق مقتضى الحال؛ كقوله تعالى: (ثم يوم القيامة يخزيهم ويقول: أين شركائي الذين كنتم تُشاقُّون فيهم) (النحل 16/ 27) فالإضافة في (شركائي) على إفادتها التخصيص؛ فهي للتهكم والاستهزاء من المشركين.

5-**التخصيص:** قد تأتي الإضافة لغرض التخصيص إذا أضيفت إلى معرفة بعكس إضافتها إلى نكرة؛ مثل: جاءني غلام زيد... فجمالية البلاغة هنا ناتجة عن دقة الاستعمال في التخصيص الإضافي.

6-**التحقير والتقليل،** وتصغير الشأن؛ كقولنا: أخو زيد خائن؛ وكقوله تعالى: (إن رسولكم الذي أُرسل إليكم لمجنون) (سورة الشعراء 26/ 27).

فالكفار كانوا يقللون من شأن الرسول الكريم (ص)؛ لذلك ضرب الله مثلاً له بموسى (ع)، وماذا قال فيه فرعون... ومن ذلك قول المتنبي:

تلقى الحسامَ على جراءَة حدِّهِ   مثل الجبان بكفِّ كُلِّ جبانِ

وهكذا، فإن التعريف بالإضافة يؤدي جملة من الدلالات والرؤى تستحضر من السياق؛ ويبين تفرده من بقية المعارف الأخرى...

7-المعرف بالنداء:

هو القسم الأخير في المعارف، والنداء أحد أساليب الإنشاء، وسنقصر الكلام هنا على ما يتعلق بتعريف النكرة المقصودة. والنداء هو الطلب من المخاطب الإقبالَ على أَمْرٍ ما، أو النهي عنه وتنبيهه عليه بأدوات نداء تقوم مقام فعل النداء...

ولا يدخل في المعارف من أقسام النداء إلا المنادى النكرة المقصودة؛ لأنه قصد بالتعيين بوساطة أداة النداء؛ مثل: يا رجل؛ ويا غلام... فرجل وغلام نكرتان؛ ولما دخلت أداة النداء عليهما أكسبتهما تعريفاً لأمر بلاغي؛ وهو القصد بالتعيين لرجل محدد، أو غلام محدد، وإن لم يعرف اسمهما.

ولذا، يختص التعريف بالمنادى النكرة المقصودة؛ ولا يختص بغيره... كما أن أدوات النداء لا تختص بالمعارف السابقة... فضلاً عن أن بعض أقسام النداء تدخل في باب النكرة ولا تكتسب تعريفاً؛ كالمنادى النكرة غير المقصودة. أما المنادى (المفرد العَلَم) فهو يدخل في العَلَم من المعارف...

والهدف من تعريف (المنادى النكرة المقصودة) التخصيص والتعيين بالنداء.

المقاصد البلاغية للتنكير

مقاصد تنكير المسند إليه

1-**الإفراد،** كما في قولـه تعالى: (وجاء رجلٌ من أقصى المدينة يسعى) (القصص 28/2.) أي فرد واحد من الرجال..[1]

2-**التعظيم والتفخيم**، كقوله تعالى: (ولكم في القصاص حياةٌ) (البقرة 2/179) أي: حياة عظيمة.. وكقول الرسول (ص): إن من البيان لسحرا.

3-**التكثير،** ويعني لكثرته أنه لا يحتاج إلى تعريف، وهو يدخل في معنى التكثير للتفخيم والتعظيم أيضاً كقوله تعالى: (قالوا: إنّ لنا لأجراً إنْ كنا نحن الغالبين) (الزخرف 7/113) ومنه قول العرب: إن له لإبلاً، وإن له لغنماً.

1 ـ حسين جمعة، في جمالية الكلمة(دراسة جمالية بلاغية نقدية)، من منشورات اتحاد الكتاب العرب/ دمشق - 2002

4-التقليل، وعليه قوله تعالى:(ورضوانٌ من الله أكبر)، (التوبة 9/72) أي: رضوان قليل من الله أكبر من أي رضوان..

5- التحقير أو التصغير لأمر بلاغي، كقول ابن أبي السمط:

له حاجب عن كل شيءٍ يَشيْنُه وليس له عن طالب العُرْفِ حاجِبُ

فتنكير (حاجب) الأولى للتعظيم، والثانية للتحقير، والحاجب: المانع، فكل ما يمنع الممدوح عن كل ما يشين عظيم، وليس له مانع يمنعه من المعروف والإحسان.. وقد تحولت كلمة (حاجب) في الحالين إلى إيضاح شخصية الممدوح، فأي مانع أو حاجز يصبح مدعاة للعطاء، وسبيلاً إلى الرفعة والسمو.. فهو بعيد عن الشبهات وارتكاب الفحشاء، كما دلت عليه (حاجب) الأولى، وهو يمزق عدداً من الحواجز ليقدم معروفاً للناس كما دلت عليه (حاجب) الثانية...

6-النوعية، أي يشير التنكير إلى نوع من أنواع النكرة، كما في قوله تعالى: (وعلى أبصارهم غِشاوةٌ)؛ (البقرة 2/7) ويقول الزمخشري: "ومعنى التنكير أن على أبصارهم نوعاً من الأغطية غير ما يتعارفه الناس، وهو غطاء التعامي عن آيات الله، ولهم من بين الآلام العظام نوع عظيم لا يعلم كُنْهَه إلا الله"، ومثله في البيان عن النوع قول الشاعر في الداء والدواء:

لكل داءٍ دواءٌ يستطبُّ به إلا الحماقة أَعْيَتْ مَنْ يداويها

7-قد يكون تنكير المسند إليه لمانع ما في سياق النص، كقول الشاعر:

إذا سئمت مهندَهُ يمينٌ لطول الحمل بدَّلـه شمالا

"فالشاعر لم يقل "يمينه" تحاشياً من نسبة السآمة إلى يمين الممدوح".

8-هناك أسباب أخرى لتنكير المسند إليه ذكرها البلاغيون مثل الإفراد، نحو: شر أهون من شرين، أي شر واحد، ومثل إخفاء أمر ما أو اسم ما للخوف منه أو عليه أو صوناً لـه، كقولك لرجل لا نحب ذكر اسمه: قال رجل: إنك انحرفت عن الصواب.

التنكير في المسند

يقع التنكير في المسند لمقاصد بلاغية عديدة؛ منها:

***1*-إرادة إفادة عدم الحصر والعهد** كقولهم: زيد ناجحٌ وعمرو راسبٌ، فالإفادة ترمي إلى غرض الإخبار، وليس حصر النجاح بزيد والرسوب بعمرو، وليس أحدهما

معهوداً بالآخر..

2-إتباع المسند إليه في التنكير؛ نحو: رُجَيْلٌ واقفٌ بالباب.

3-إرادة التفخيم والتعظيم؛ كقوله تعالى: "ذلك الكتاب لا ريب فيه هُدىً للمتقين"؛ فالتنكير في (هدى) جاء ليدل على عظمة هداية كتاب الله وكمالها.. ونحو قولنا أنت أميرٌ، ومحمد وزيرٌ...

4-التحقير والتصغير، كقولنا: "الحاصل لي من هذا المال شيءٌ" أي شيء حقير تافه، ونحو: ما عمرو رجلاً يحترم.

5-التخصيص: فلو أضيف المسند النكرة إلى نكرة لما عُرّف، وإن خصّص من غيره؛ مثل: هذا غلامُ فتىً، وكقولك: خمسُ صلواتٍ كتبهن الله.

تنكير الفَضْلة

يعد تنكير الفضلة في الجملة الاسمية أو الفعلية مثيراً، ويحمل من الأساليب البلاغية الدقيقة ما لا نجده غالباً في كل ما تقدم، فقد يتفرد بمقاصد عاطفية وفكرية مرتبطة بالسياق؛ كالتعظيم والتكثير والتقليل والتحديد والقصر والإبهام...

1-الإبهام والغموض:

قد ينكر الاسم فيفيد معنىً مبهماً لا يبلغ المرء كنهه لو عرّفه، فهو يصيب فيه غاية الإصابة، ويبعث في النفس تأثيراً متصاعداً، كقوله تعالى في الحديث عن يوسف وإخوته: (اقتلوا يوسف أو اطْرَحوه أرضاً يَخْلُ لكم وجه أبيكم) (يوسف 12/12).

فلفظ "أرض" نكرة، وهي أرض مجهولة بعيدة من كل معاني الحياة.. فتنكيرها يعني أنها أرض خلاء مبهمة.. وهذا يدل على تصوير بارع لنفوس إخوته وهم يتآمرون عليه لقتله وتركه في أرض لا أنيس فيها.. فهو يعظم من أمر فعلهم الشنيع ويستنكره في تلك الأرض المجهولة.

ويستعمل في هذا المقام الظروف المبهمة مثل (بعض)، وللفظ بعض استعمالات بلاغية شتى في القرآن وفي كلام الشعراء .. وقد نبه الزمخشري على هذا كله، في قوله تعالى: (فإن تولوا فاعلم أنما يريد الله أن يصيبهم ببعض ذنوبهم) (المائدة 5/49) فقال الزمخشري: "يعني بذنب التولي عن حكم الله، وإرادة خلافه، فوضع (ببعض ذنوبهم) موضع ذلك، وأراد أن لهم ذنوباً جمة كثيرة العدد، وأن هذا الذنب مع عِظَمه بعضُها وواحد منها.. وهذا الإبهام لتعظيم التولي، واستسرافهم في ارتكابه. ونحو البعض في هذا الكلام ما في قوله لبيد (ت41هـ):

تَرَّاك أَمْكنةٍ إذا لم أَرْضَها — أو يرتبطْ بعض النفوس حمامُها

أراد نفسه، إنما يقصد تفخيم شأنها بهذا الإبهام، كأنه قال: نفساً كبيرة، ونفساً أيَّ نفس. فكما أن التنكير يعطي معنى التكبير- وهو معنى البعضية- فكذلك إذا صرح بالبعض".

ونجد التعظيم كذلك في دلالة (بعض) في قوله تعالى: (تلك الرسل فضّلنا بعضهم على بعض، منهم من كلم الله، ورفع بعضهم درجات) (البقرة 2/153).

فالإبهام يفيد معنى التعظيم والتكثير بالظروف المبهمة، وبالاسم النكرة، كما يفيد التنكير التحديد والقصر والتعظيم؛ كقوله تعالى: "أولئك على هدّى من ربهم" (البقرة 2/5)؛ فهذا الضرب المبهم من الحديث لا يحدد أسماء المؤمنين، ولكنه يعظم شأنهم ويحدد التعظيم بهم دون غيرهم من الناس. ومثله في قول الشاعر الهذلي يرثي فيه خالد ابن زهير:

فلا وأبي الطيْرِ المُربَّةِ بالضُّحى — على خالدٍ، لقد وقَعتْ على لحْمِ

فلما قُتل خالد وقامت الطير عليه تأكله فاستعظم كثرتها وحجمها، واستعظم أكلها للحم خالد، وهو لحم شريف عظيم.. فاستعظم لحمه مما جعله يستعظم الطير، ومن ثم يكنيها بأبيها، والقسم تعظيم آخر.. وهذا الاستعظام الرباعي مقصور على الرجل خالد بن زهير دون غيره.. لتفخيم شأنه وتعيينه فيه.. وذلك كله يفيده تنكير لفظ لحم.

2-التقليل والتكثير

التنكير يدل على التقليل، وإذا دل على الوَحْدة أفاد معنى التكثير.. ومما يدل على التقليل من النكرات التي وردت فَضْلة في القرآن قوله تعالى: (وأحلل عقدةً من لساني)(طه27/.2).

فالنبي موسى (ع) يدعو بدعائه هذا، وهو البليغ الفصيح، وقَلّ أن احتبس لسانه عليه، فجاءت كلمة (عقدة) نكرة لتبين قلة احتباس الكلام، وإذا حبس عليه فيسأل الله حلّ ذلك.

وقد يكون السياق مدعاة للتفسير المزدوج تبعاً للمقام والمخاطب والمتكلم، كقوله تعالى: (وأنزل من السماء ماءً فأخرج به من الثمرات رزقاً) (البقرة 2/22).

فلو نظرنا إلى لفظ (ماءً) و(رزقاً)، لتبين أن تنكيرهما يفيد المعنى القليل إلى ما هو عند الله؛ فالماء والرزق قليلان لما يختزنه علم الله بهما.. وهو كثير لما يعرفه الإنسان عنهما..

3-التحديد والقصر...

قد يفيد تنكير الفضلة التحديد والتعيين في الاسم النكرة؛ فكل ما يجري في مقام التثبيت والتوكيد يحصر في القصر، ويذكر في مثل هذه الحال إفادة النكرة لمعان أخرى جانبية كتعظيم أو تفخيم؛ كقوله تعالى: (إنا أرسلنا إليكم رسولاً شاهداً عليكم، كما أرسلنا إلى فرعون رسولاً) (المزمل 73/15)؛ فالرسول الأول في قوله تعالى هو رسول الله (ص) لم يرد الله غيره، والرسول الثاني هو موسى (ع)...

أو تعظيم التوبيخ والتقريع في تتمة الآية السابقة (فعصى فرعون الرسول فأخذناه أخذاً وبيلاً) (المزمل 73/16) فالله (سبحانه وتعالى) سيعاقب فرعون دون غيره عقاباً شديداً وعظيماً..

4 -التعميم

قد يكون التعميم في الفضلة، أو في متعلقاتها لغرض بلاغي ما، كأن يفيد التعظيم، أو غيره.. وعليه قوله تعالى في سورة البقرة: (ذلك الكتاب لا ريب فيه هدىً للمتقين).. فمن أجاز في (هدىً) النصب على الحال والعامل فيه معنى الإشارة أو الظرف، ذهب إلى الغرض من تنكير الكلمة إنما هو على جهة التعميم لهدف التعظيم...

الخاتمة

حاول هذا الكتاب الإجابة عن الأسئلة الآتية: ما علاقة البلاغة العربية بالتحليل النفسي؟ وهل يمكن تحليل المحسنات البلاغية وفاق المنهج النفسي؟ وهل تغني الدراسة النفسية التراث البلاغي العربي؟

من الطبيعي أن تتوافر العلاقة المتينة بين البلاغة وعلم النفس... سواء أذهبنا مع أفكار فرويد المتعلقة بالكبت والجنس والتسامي... أم مع يونغ في لاوعيه الجمعي... أم مع إدلر في شعور النقص وإثبات الذات...

وهكذا، من خلال استثمار التحليل النفسي وتطبيقه على البلاغة.. نغني الدراسات... ونجدد الدراسات البلاغية والأدبية القديمة التي أهملت استثمار الكنوز التحليلية النفسية في دراسة الأدب...

ولذا، يلاحظ أن التحليل النفسي، منح للبلاغة غنى في التحليل؛ فالصور والمظاهر البديعية وغيرها غدت مؤشرات يمكن النفاذ من خلالها إلى اللاشعور وتفسير الإبداع وبواعثه النفسية... ولا ريب في أن علوم البلاغة (بيان وبديع وعلم المعاني)، يمكن أن تشكل زوايا مهمة في التحليل النفسي للأدب... فالإبداع الفني عند أديب ما، من خلال لجوئه إلى التورية أو البديع... إنما هو إعلاء لدافع غريزي أو جنسي على وجه التحديد... آية ذلك، أنه حين اتجه فرويد إلى التحليل النفسي للإبداع الفني، نظر إليه في إطار من تشبيهه باللعب والتخيل والحلم، وربط ذلك بالإنسان؛ فالإنسان "يلعب طفلاً، ويتخيل مراهقاً، ويحلم أحلام يقظة وأحلام نوم"، والطفل/الأديب حين يلعب بالكلمات، مستعينا بالتورية وغيرها... ، والمراهق عندما يتخيل أو يحلم أحلام يقظة أو أحلام نوم؛ فإنه يبني له عالمه الخاص به. والإبداع من حيث هو مشابه للحلم؛ لأنه هرب من سلطة الرقيب، تحت قناع مخادع هو الرمز الذي ينطوي على دلالتين ظاهرة وباطنة. "وأغلب الرموز في الحلم رموز جنسية".

وجلي أن فصول الكتاب كلها أثبتت وجود علاقة متينة بين البلاغة والتحليل النفسي... فالفصل الأول الذي تناول التحليل النفسي وعلاقته بالبلاغة والأدب، أكد تلك العلاقة...

وأثبت الفصل الثاني الذي تناول مفهومي الفصاحة والبلاغة... ونشوء البحث

البلاغي وتطوره؛ ولا سيما عند رواد البلاغة... أثبت حاجة المكتبة العربية إلى التحليل النفسي للبلاغة العربية؛ ولا سيما أن محطات تطور البلاغة لم تتعمق إجمالا بضرورة الاستفادة من المعطيات النفسية لدراسة البلاغة العربية...

وصحيح أن الفصل الثالث تطرق إلى مباحث تقليدية في علم البيان وتعريفه ومباحثه؛ كالتشبيه والاستعارة والكناية والمجاز... إلا أنه لم يكتف بالتنظر التقليدي... بل تطرق بالتفصيل إلى التحليل النفسي لتلك الفنون، من خلال عرض نماذج من دراسات هادفة...

وكذلك فعل الفصل الرابع الذي تناول علم البديع وعلاقته بالتحليل النفسي، ومفاهيمه، والمحسنات اللفظية والمعنوية... عارضا لنماذج تطبيقية في التحليل النفسي للمظاهر البديعية...

أما الفصل الخامس الذي عرض مباحث مهمة في علم المعاني؛ كالمسند والمسند إليه ومباحثهما... والجمل الإنشائية والخبرية والتعريف، والتنكير والحذف والذكر وجمالياته... فإنه كان على علاقة وطيدة بالدلالات النفسية لتلك الفنون... ولا سيما الدلالات النفسية للإنشاء والحذف والذكر والتنكير...

وبناء على ما سبق، يخلص هذا الكتاب إلى جملة خلاصات ونتائج؛ منها:

- الأدب والبلاغة العربية حقلان مهمان للتحليل النفسي ومفاهيمه...
- يمكن دراسة الأوجه البلاغية العربية من زوايا تحليلية نفسية مختلفة... إذ بإمكان الدارس استثمار آراء فرويد وحده... أو يونغ وحده، أو إدلر... ويمكنه أيضا أن يستفيد من طروحات هؤلاء الرواد النفسيين في دراسة واحدة...
- التحليل النفسي قد يجيب عن أسئلة في علوم البلاغة، كانت تعد غامضة في ميادين النقد والمنهجية...
- قلة الدراسات التي تقرأ البلاغة وفاق معطيات علم النفس...

ولذا، يمكن هنا إدراج جملة توصيات؛ منها:

- تكثيف الدراسات البلاغية المستندة إلى المنهج التحليلي النفسي...
- دراسة جديدة للتراث الشعري والأدبي القديم... استنادا إلى التحليل النفسي...
- تعاون الباحثين لإنشاء مراكز دراسات تهتم بتطبيق المنهج النفسي على البلاغة...
- الدعوة إلى تعميم الدراسات النفسية في كليات الآداب والمدارس...

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم
- ابن المعتز، عبد الله.(296/9.8).كتاب البديع.نشر وتع. كراتشقوفسكي، بغداد، مك. المثنى، ط2، 1979
- ابن جني. الخصائص. تحق. محمد علي النجار، القاهرة، دار الكتب، ط1، 1952
- أبو إصبع، صالح. الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة. بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1979م
- أبو الرضا، سعد. الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي أصوله وقضاياه. الرياض. مكتبة المعارف، ط1، 14.1/ 1981
- أبو جهجه. خليل، الرؤية الكونية في أدب ميخائيل نعيمة. بيروت. منشورات اتحاد الكتاب اللبنانين. ط1
- أبو ديب، كمال. جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، بيروت، دار العلم للملايين، ط1، 1979
- أحمد، محمد فتوح. الرمز والرمزية في الشعر المعاصر. مصر، دار المعارف، لاط، 1977م
- الأرناؤوط، عبد اللطيف، غادة السمان (رحلة في أعمالها غير الكاملة)، دمشق، مطابع ألف باء، 1993
- إسماعيل، عز الدين .التفسير النفسي للأدب. مصر، مط دار المعارف، لاط، 1383/1963
- إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية. بيروت، دار العودة، ودار الثقافة، ط3، 1981م
- الأصفهاني، العماد الكاتب. خريدة القصر وجريدة العصر. (بداية قسم شعراء الشام وشعراء دمشق والشعراء من بني أيوب). تحق. شكري فيصل. دمشق. المط. الهاشمية. ط1، 1968

- الأمجد، مجد الدين بهرام شاه الأيوبي.(628/123.).الديوان. تحق.ناظم رشيد، العراق، مط. وزارة الأوقاف والشؤون الدينية، لا.ط، 14.3/1983
- أنيس، إبراهيم. موسيقى الشعر. القاهرة، مط. الإنجلو المصرية، ط4، 1392/1972
- أيوب، نبيل. الطرائق إلى نص القارئ المختلف. بيروت. دار المكتبة الأهلية، ط1، 1997
- أيوب، نبيل. النقد النصي. دار المك. الأهلية. ط1
- باشلار، غاستون، جدلية الزمن، تر. خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية، بيروت 1982.
- بكداش، كمال. علم النفس ومسائل اللغة. بيروت. دار الطليعة ط1، 2002
- بلوحي، محمد، الشعر العذري في ضوء النقد العربي الحديث (دراسة في نقد النقد، من منشورات اتحاد الكتاب العرب...
- بوري، تاج الملوك الأيوبي، مجد الدين أبي سعيد بوري بن أيوب .(ت579هـ الديوان. تحق. محمد عبد الحميد سالم. كلية الألسن. جامعة عين شمس. هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان. ط1، 1988
- بياجيه، جان بياجيه. البنيوية. تر. عارف منيمنة وبشر أوبري بيروت. منشورات عويدات. ط1، 1982
- تقي الدين. المعروف بالحموي. خزانة الأدب. تحق. عصام شعيتو، مط. الهلال. بيروت،1987، ط1
- ثعلب، أبو العباس احمد بن يحيى.(291/9.3). قواعد الشعر. تحق. وتقديم رمضان عبد التواب، القاهرة، الناشر دار المعرفة، ط1، 1386/1966
- الجاحظ، أبو عثمان عمر بن بحر.(255/868).البيان والتبيين. تحق. عبد السلام هارون، القاهرة، مط.لجنة التأليف والتر. والنشر، ط2، 138./196.، ج1
- جان لابلاش و ج ب بونتاليس، معجم مصطلحات التحليل النفسي، تر. مصطفى حجازي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1985
- جان ميزونوف. علم النفس الاجتماعي. بيروت. منشورات عويدات. تر. هالة سبؤون. ط1، 1999
- الجرجاني، عبد القاهر. دلائل الإعجاز. القاهرة. مط السعادة.
- جيدة، عبد الحميد ومصطفى الرافعي. فنون صناعة الكتابة.

طرابلس،(لبنان)، مك. الشمال، والمك. الحديثة، ط1، 1979

- حجازي، مصطفى حجازي، الصحة النفسية (منظور دينامي تكاملي للنمو في البيت والمدرسة)، الدار البيضاء وبيروت، المركز الثقافي العربي، ط3، 2..6
- حسن، الملك الأمجد حسن. الديوان المعروف بـ"الفوائد الجلية في الفرائد الناصرية"، تحق. ناظم رشيد. كلية الآداب. جامعة الموصل ط1، 1992/1412(سلسلة كتب التراث).
- حسين، طه، خصال ونقد، دار العلم للملايين، لبنان، ط 1.، 1980
- خريستو نجم. المرأة في حياة جبران. بيروت. دار الرائد اللبناني . ط1، 1985
- خريستو نجم. المرجع في مناقشات جامعية. جروس برس، لاط، لات، ص241
- خريستو نجم. النرجسية في أدب نزار قباني. بيروت. دار الرائد العربي. ط1، 1985م
- خريستو نجم. رهاب المرأة في أدب الياس أبو شبكة. بيروت. دار الجيل. ط1، 1996
- خريستو نجم. في النقد الأدبي والتحليل النفسي.بيروت. دار الجيل. ط1، 1991م
- خريستو نجم، في النقد الأدبي والتحليل النفسي، بيروت، دار الجيل، ط1، 1991
- الخولي، أمين الخولي، البلاغة وعلم النفس، مجلة كلية الآداب بجامعة القاهرة، 1939، مج 4، ج2
- الدّاية، فايز، جماليّات الأسلوب، الصّورة الفنّية في الأدب العربي، بيروت،دار الفكر، لاط،لات
- الدروبي، سامي الدروبي. علم النفس والأدب، القاهرة. دار المعارف ، ط2 / 1981
- الدروبي، سامي. علم النفس والأدب. مصر. دار المعارف. ط2، لا.ت
- ديفد ديتشس. مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، تر. محمد يوسف نجم وإحسان عباس، بيروت. دار صادر، 1967
- رايش، فيلهلم، المادية الجدلية والتحليل النفسي. تر. بو علي ياسين، لا ط، بيروت، دار الحداثة، 1980
- ركين، ريما، الألم والحنين في شعر حسن نور الدين، رسالة أعدتها ريما ركين

باشراف د. أنور الموسى في الجامعة اللبنانية، 2015-2014

- رولان دالبيير، طريقة التحليل النفسي والعقيدة الفرويدية، تر. حافظ جمالي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1983
- ريكان إبراهيم. نقد الشعر في المنظور النفسي، بغداد، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1989
- رينيه ويلك وأوستن وارين. نظرية الأدب، تر. محي الدين صبحي، ومراجعة حسام الخطيب، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1985، ط3
- الزّراد، فيصل محمد خير. الأمراض العصابية والذهانية والاضطرابات السلوكية. بيروت. دار القلم. ط1، 1984
- زكي، أحمد كمال زكي. النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته، بيروت، دار النهضة العربية، 1981
- زيعور، علي زيعور، التحليل النفسي للذات العربية، بيروت، دار الطليعة، ط2، 1976
- زين الدين المختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد (نموذجاً)، دمشق، منشرورات اتحاد الكتاب العرب، 1998
- ساشا ناخت. المازوخية. تر. جورج طرابيشي. بيروت، دار الطليعة، ط1، 1983م
- سبط ابن الجوزي، يوسف بن قزاوغلي.(654/1256).مرآة الزمان في تاريخ الأعيان. الهند، مط. مجلس دائرة المعارف العثمانية، ط1، 1371/1951، ج8
- ستانلي هايمن. النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، تر. إحسان عباس ومحمد يوسف نجم ، بيروت، دار الثقافة 1981
- سلام، محمد زغلول. الأدب في العصر الأيوبي، مصر، مط. دار المعارف، لا.ط، 1388/ 1968
- سلوم، علي سلوم، بلاغة العرب، بيروت، دار المواسم
- سلوم، علي، وحسن محمد نور الدين. الدليل إلى البلاغة وعروض الخليل. بيروت. دار العلوم العربية، ط1
- سليم، مريم سليم. علم نفس النمو.بيروت. دار النهضة العربية. ط1، 2..2
- سول شيدلنجر، التحليل النفسي والسلوك الجماعي، القاهرة، دار المعارف،

لاط،، لات

- شرف، حفني محمد. الصورة البيانية بين النظرية والتطبيق. مصر، الفجالة، مط. دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ط1، 1385/1965
- الشنطي، محمد صالح الشنطي. في النقد الأدبي الحديث مدارسه ومناهجه وقضاياه (ودراسات نقديّة تطبيقيّة). حائل، دار الأندلس ط1، 1999
- الصائغ، وجدان عبد الاله. الصورة البيانية في شعر عمر أبو ريشة.بيروت، دار مك الحياة، ط1، 1997م
- طرابيشي، جورج طرابيشي، عقدة أوديب في الرواية العربية، بيروت، دار الطليعة، ط2، 1987
- الطفيلي، امتثال زين الدن الطفيلي. علم نفس النمو من الطفولة إلى الشيخوخة، بيروت، دار المنهل اللبناني، ط1
- طنوس، جان طنوس. توفيق يوسف عواد دراسة نفسية في شخصيته وأدبه. بيروت. دار الكتب العلمية. ط1، 1994
- طنوس، جان نعوم طنوس، التحليل النفسي لحكايات الأطفال الشعبية، بيروت، دار المنهل اللبناني، ط1، ص8
- عباس، فيصل عباس، علم نفس النمو. بيروت، دار الفكر العربي، 1997
- عبد الرحمن، نصرت عبد الرحمن- في النقد الحديث دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية، مكتبة الأقصى الأردن، ط1، 1979
- عبد القادر، حامد، دراسات في علم النفس الأدبي، المط. النموذجية، لجنة البيان العربي، لاط، لات
- عبود، حنا عبود، النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري، دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب 1999
- عزا، محمد عزَّا، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، دراسة في نقد النقد، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق –
- عزام، محمد عزام، الأسلوبية منهجاً نقدياً، دمشق، وزارة الثقافة السورية، ط1، 1989
- عيد، رجاء عيد، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، دار المعارف، مصر، ط1، 1993
- عيسى، حسن أحمد. الابداع في الفن والعلم. مجلة عالم المعرفة. العدد 24، ديسمبر 1979

- غولدمان، المنهجية في علم الاجتماع الأدبي 4، تر. مصطفى المسناوي، دار الحداثة، بيروت 1981
- فالح، جليل رشيد فالح. الصورة المجازية في شعر المتنبي.أطروحة دكتوراه، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة بغداد، 1985م

- فالح، جليل رشيد. الصورة المجازية في شعر المتنبي.أطروحة دكتوراه، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة بغداد، 1985م

- فرانك س كابريو. تفسير السلوك. تر. أحمد حسن الرحيم، مط الشباب. بغداد، ط1، 1956
- فروم، إريك فروم، فن الحب، تر. مجاهد عبد المنعم مجاهد، القاهرة، مك دار الكلمة، ط 2
- فرويد . الهذيان والأحلام في الفن. تر جورج طرابيشي . بيروت، دار الطليعة، ط1، 1978
- فرويد وإدلر ويونغ...مدارس التحليل النفسي، تر. وجيه أسعد، المقدمة بقلم كوليت شيلان، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ط1992
- فرويد. التحليل النفسي للعصاب الوسواسي. رجل الجردان. تر. جورج طرابيشي. بيروت . دار الطليعة . ط1، 1987م
- فرويد. الحياة الجنسية. تر جورج طرابيشي. بيروت. دار الطليعة. ط1، 1982
- فرويد. الموجز في التحليل النفسي. تر. سامي محمود علي وعبد السلام القفاش. مصر، دار المعارف
- فرويد. محاضرات جديدة في التحليل النفسي. تر. جورج طرابيشي. بيروت. دار الطليعة، ط2، 1998
- فرويد: التحليل النفسي للفن (دافنشي، دستوينسكي (ت) سمير كرم. بيروت، دار الطليعة، 1975
- فرويد، أرثر جيتس، عمانوئيل كنت. معرفة علم النفس، اقتباس وتحق. وإشراف د. مصطفى غالب، بيروت، منشورات دار حمد. ط1، 1978
- فرويد، علم النفس الجمعي وتحليل الأنا، تر جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة، ط1، أيلول 1979
- فريزر، جيمس، "أساطير في أصل النار"، تر. يوسف شلب الشام، دار الكندي 1988 .
- فهيم، حسين، قصة الانتروبولوجيا، الكويت، مجلة عالم المعرفة، العدد 98،

1986، ص139-138

- القزويني، جلال الدين القزويني. الإيضاح في علوم البلاغة. بيروت. دار إحياء العلوم. ط4، 1998
- القيرواني، ابن رشيق.(456/1.63).العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده. تحق. محمد محي الدين عبد الحميد، مصر، مط. السعادة، ط2، 1375/1955.
- مارسيل ماريني، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر. رضوان ظاظا، الكويت، مجلة عالم المعرفة، العدد 221، أيار 1997
- مجموعة من المؤلفين (رايش وآ خرون)، الأوديب عقدة كلية. تر، وجيه أسعد، لاط، دمشق، وزارة الثقافة، 1996
- مجموعة من المؤلفين (رايش وآخرون)، المرأة والاشتراكية. تر. جورج طرابيشي
- مجموعة من المؤلفين، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، الفصل 2، بقلم مارسيل ماريني، تر. رضوان ضاضا، سلسلة عالم المعرفة، العدد221، 1997
- محمد، علي عبد المعطي محمد، فلسفة الفن، بيروت، دار النهضة العربية 1958
- مرتاض، عبد المالك مرتاض، بين السمة والسيميائية، ص9 مجلة الحداثة، العدد الثاني، 1993
- مروة، حسين، دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي.. مكتبة المعارف، بيروت، 1988
- مشوع، وليد، الصّورة الشّعريّة عند عبدالله البردوني، دمشق،ملتقى اتّحاد الكتّاب العرب،ط1، 1991
- مكي، عباس مكي. المجال النفس اجتماعي العربي. سلسلة دراسات المجال العربي. معهد الإنماء العربي. بيروت، 1991
- الملحم، إسماعيل الملحم، التجربة الإبداعية، دراسة في سيكولوجية الاتصال والإبداع، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق
- مليكة، لويس مليكة، علم النفس الاكلينيكي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة، 1977، ج1
- الموسى، أنور. "الحب والغزل في شعر الملك الأمجد مجد الدين بهرام شاه الأيوبي". رسالة أعدت لنيل دبلوم الدراسات العليا في اللغة العربية وآدابها في ج.ل. إشراف حسن نور الدين، 2002م

- الموسى، أنور، الحب والغزل في شعر ملوك بني أيوب بين الحقيقة والوهم. أطروحة دكتوراه، ج.ل، إشراف د خليل أبو جهجه. 2007
- موسى، سليمان موسى، الحب العذري، منشورات دار مكتبة الحياة، لبنان، ط3، 1961
- مونسي، حبيب، القراءة و الحداثة، مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية، من منشورات اتحاد الكتاب العرب
- ميجان الرويلي /سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من خمسين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا. المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية...
- النابلسي، محمد أحمد النابلسي، أصول ومبادئ الفحص النفسي، جروس برس، 1989
- ناصف، مصطفى ناصف. دراسة الأدب العربي. بيروت. دار الأندلس ، ط3 ، 1983
- نعمة، رجاء نعمة، صراع المقهور على السلطة دراسة في التحليل النفسي لرواية الطيب صالح موسم الهجرة إلى الشمال، بيروت، 1986
- نور الدين السدّ، الأسلوبية وتحليل الخطاب، الجزائر، دار هومة، ط1، 1997
- نويل، جان بلامان نويل. التحليل النفسي والأدب . تر. عبد الوهاب ترو. بيروت. منشورات عويدات. ط1، 1996
- نيل كسل، العبقرية والاضطراب العقلي، ـ في العبقرية ـ عالم المعرفة 2.8 ـ 1996.
- الهاشمي، السيد أحمد. جواهر البلاغة.بيروت، دار الفكر، ط1998
- الواد، حسين. في مناهج الدراسات الأدبية، الدار البيضاء ، منشورات عيون، 1988
- الوافي، محمد عبد العزيز الوافي، حول الأسلوبية الإحصائية، مجلة علامات، ج42، مج11، ديسمبر 2001
- والتز كوفيل تيموتي و كوستيلو فابيان. ل.روك علم نفس الشواذ. تر. محمود الزيادي. مرا. السيد محمد خيري. مصر، دار النهضة العربية ، ط1، 1968
- اليازجي، ناصيف.مجمع البحرين.تق.عيسى سابا، بيروت، مط.دار صادر، لاط، 1386/1966
- يعقوب، إميل. من قضايا النحو واللغة. بيروت، الدار العربية للموسوعات، ط1

فهرس

المؤلف في سطور

* ولد في بيروت العام ١٩٧٦
* حاز على الدكتوراه اللبنانية في اللغة العربية وآدابها، بتاريخ ٢٠٠٧ (من الجامعة اللبنانية، بتقدير جيد جداً (٨٥٪). «دراسة في التحليل النفسي للأدب».
* نال شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها من الجامعة اللبنانية العام ٢٠٠٢ (تقدير جيدجداً على رسالة حول أشعر ملوك بني أيوب).
* إجازة في الصحافة المكتوبة ووكالات الأنباء من الجامعة اللبنانية (ف ١) بتاريخ ٢٠٠٣/٢٠٠٤.
* إجازة في الإذاعة والتلفزيون من الجامعة اللبنانية بتاريخ ٢٠٠٤/٢٠٠٥
*دبلوم تربية من معهد التربية العام ٢٠٠٧/٢٠٠٨.
*إجازة في علم النفس التربوي (الجامعةاللبنانية ٢٠١٠).
*إجازة في علم النفس العيادي (الجامعةاللبنانية ٢٠١١).
* محاضر في الجامعة اللبنانية.
* مشرف على أبحاث الدراسات العليا في الجامعة اللبنانية.
* خبرة في ميدان التدريس والإعلام في الصحافة اللبنانية.

* من مؤلفاته:
- في علوم اللغة العربية وفنون «الضاد»
- أدب الأطفال... «فنّ المستقبل»
- علم النفس الأدبي (منهج «سيكولوجي» في قراءة «الأعماق»)
-علم الاجتماع الأدبيّ (...منهج «سوسيولوجيّ» في القراءة والنّقد)
- فنون الكتابة الأدبيّة والصّحافيّة والعلميّة (الجزء الأول والثاني)
- فن تدقيق النصوص وإخراجها وتحقيقها
- المعالم الحضارية... والأدبية في عصر صدر الإسلام
- التكنولوجيا في خدمة التعلم والتعليم
- أبجديات اللغة وعلم الأصوات واللسانيات


ISBN 614-442-521-3
9 786144 425213